Петро БІЛОУС

ЛІТЕРАТУРНА МЕДІЄВІСТИКА

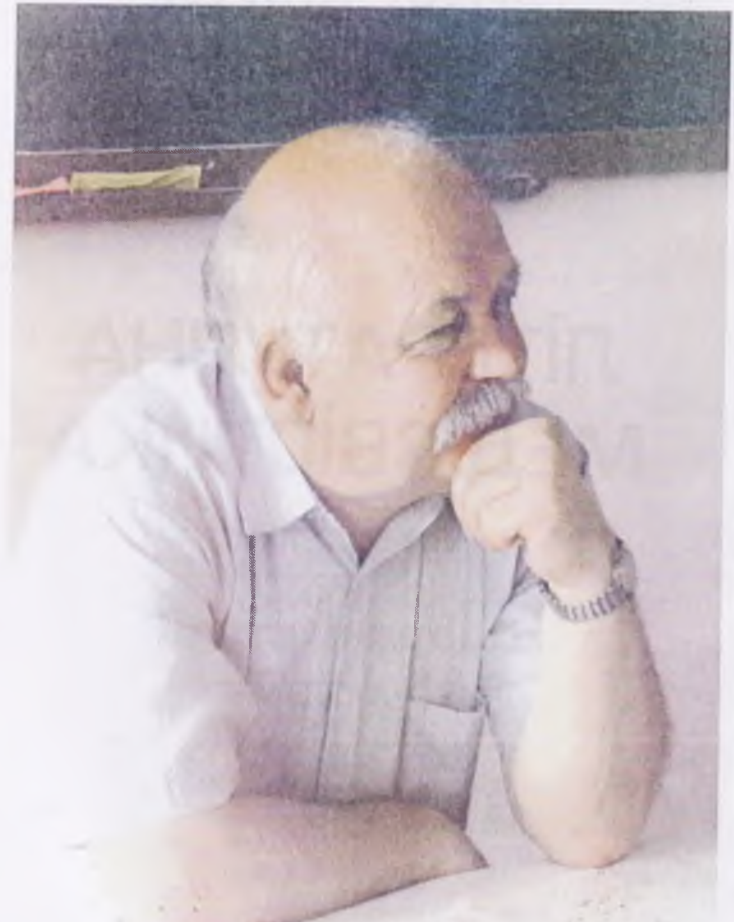
Вибрані студії

II том

Петро БІЛОУС

ЛІТЕРАТУРНА МЕДІЄВІСТИКА

Вибрані студії
в 3-х томах



Петро БІЛОУС

Том другий

ХУДОЖНІЙ СВІТ ДАВНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ІЗБОРНИК

Житомир
ПП "Рута"
2012

УДК 821.161.2-3.09
ББК 83.34 УКР
Б 61

Білоус П. В. Б 61
Літературна медієвістика. Вибрані студії: у 3-х томах. – Т.2: Художній світ давньої української літератури: *Ізборник* / Петро Білоус. – Житомир: ПП «Рута», 2012. – 428 с.

ISBN 978-936-345-876-7

Том складається із трьох десятків статей, у яких розкриваються художні особливості різноманітних літературних явищ давньоукраїнського письменства XI–XVIII ст. Тут зреалізовано один із шляхів пізнання нашої давньої літератури – дослідження естетичної сутності маловідомих або забутих творів, художньої свідомості давніх авторів, власне – художності тієї літератури, чому раніше приділялася незначна увага, за рідкісними винятками. Автор звертає увагу передусім на словесно-мистецький колорит давніх пам'яток, внаслідок чого відтворюється особливий, не знаний сучасному читачеві художній світ, який колись давно існував, а тепер мерехтить для нас, як світло зниклих світів.

Адресується науковцям, історикам літератури, котрі вивчають художні феномени давнини, а також тим, хто прагне пізнати і зрозуміти творчі набутки українського народу та просвітитись їх неповторним змістом і художньою красою.

УДК 821.161.2-3.09
ББК 83.3 УКР

ISBN 978-936-345-876-7

Зміст

УКРАЇНСЬКА БАРОКОВА ЛІТЕРАТУРА

Інтерв'ю Петра Білоуса «Українській літературній газеті»

– Шановний Петре Васильовичу, останнім часом у літературознавчих колах можна почути думки про те, що про літературу Київської Русі вже «все сказано й написано», що сучасному науковцеві там «немає чого шукати». Ви ж, навпаки, будучи добре знаним дослідником бароко, звернулися до літературних пам'яток XI–XIII ст. Що ж стало причиною такого кроку?

Наукові дослідження, особливо літературознавчі, ніколи не мають свого остаточного завершення. У кінці кожної монографії чи статті треба ставити трикрапку. Окрім того, кожне покоління прочитує літературне минуле по-своєму, змінюючи «горизонт сподіваного» у пізнаванні творів. Так, про письменство Київської Русі написано чимало, але якщо уважно приглянутися до тієї наукової спадщини, то й виявиться, що писали про нього впродовж XIX–XX ст. здебільшого російські дослідники, а українська частка тут зовсім невелика, зокрема це стосується часів радянського режиму. Мене давно вже непокоїла думка про «історичну несправедливість» у ставленні до культурних надбань Київської Русі, які в кращому разі називали «спільною спадщиною» трьох східнослов'янських народів, серед яких проголосили старшого брата, якому

ті надбання фактично належали за імперським правом. Задумувався над тим, чому літературні пам'ятки, створені у Києві, Переяславі, Чернігові, на Волині, у Галичі, називають «древнерусскими», власне російськими. У 90-х роках, коли працював над докторською дисертацією, паралельно писав книгу «Зародження української літератури» (вийшла друком 2001 р). Послуговуючись історичними і літературними фактами, логікою історичного розвитку, я хотів з'ясувати передусім для себе, а відтак розповісти студентам, коли, в яких обставинах зародилося вітчизняне письменство, у яких художніх формах постало, як взаємодіяло з автохтонною словесністю. Йшлося про зародження саме української літератури, на цьому робився концептуальний наголос, адже я пам'ятав, що мені на лекціях, коли я був ще студентом, говорили, що українську літературу слід розпочинати десь із XVI ст. Вчитуючись у пам'ятки Київської Русі, я збагнув їх глибоку пов'язаність з історією та географією праукраїнських земель (хоч термін «український» тоді широко не вживався), зі становленням жанрово-стильових традицій, які згодом визначали колорит давньоукраїнського письменства. Загалом кажучи, я розглядав літературу часів Київської Русі як початковий і дуже яскравий період в історії саме нашої, а не сусідньої літератури. Власне, для себе я започаткував постколоніальне прочитання києворуських пам'яток, яке продовжив у низці статей, де розглядав окремі літературні явища XI–XIII ст. (вони опубліковані у моїй книзі «Світло зниклих світів», у науковій періодиці і збірниках протягом останніх десяти літ). І коли я спеціально заглибився у світ, здавалося б, уже знайомих літературних пам'яток, то пе-

реді мною відкрилося багато шляхів, якими варто йти, щоб пізнати феномен письменства Київської Русі. Один із шляхів – дослідження естетичної сутності давніх творів, художньої свідомості давніх авторів, власне – художності тієї літератури, чому раніше приділялася незначна увага, за рідкісними винятками. Отут я вбачаю широке поле для майбутніх студій, і не тільки моїх власних, а й своїх аспірантів. Бо література Київської Русі – не застиглий монумент, а художня творчість з усіма притаманними їй живими особливостями та ознаками. Треба тільки шукати її художній код, отой «ключ розуміння», що допоможе здійснити нові відкриття у прочитанні давніх творів.

– Як би банально, на перший погляд, це не звучало, та доба Київської Русі очима російського й українського науковця – це абсолютно «різні» літератури? Чи все ж існують точки перетину? Які тексти більше цікавлять русистів, а до чого звертаються україністи?

Немає потреби в тому, щоб аналізувати роботи російських істориків літератури XIX–XX ст., оскільки більшість із них (одні упереджено, інші – інерційно) дотримувалися хибної з самого початку тези про «возникновение русской литературы» на території… нинішньої України. Взяти хоча б найавторитетнішого з-поміж російських дослідників Дмитра Ліхачова. Його книга «Возникновение русской литературы» (1952), написана після другої світової війни, мала влитися в тон проголошеного тосту Сталіна з приводу перемоги над Німеччиною про «великий русский народ». Пізніше пафос цієї книги у наступних роботах дещо згас,

проте чимало її тверджень розчинилося у тих працях, де мова заходила про «пролог русской литературы». Цікаво, що у тритомник вибраних робіт Ліхачова це дослідження не включене. Мабуть, учений відчував штучність давніших міркувань на догоду офіційній ідеології, хоч, звичайно, ввів у контекст російської літератури всі твори, які писалися в Києві, Чернігові чи Галичі. Українські літературознавці за радянських часів навіть не сміли пропонувати своє бачення літературної спадщини Київської Русі, писали про неї з оглядкою на Москву чи Ленінград, де сформувалися медієвістичні центри. Сьогодні російські науковці продовжують «ничто же сумняшеся» розглядати літературу Київської Русі як свою спадщину, а українські медієвісти, яких нині, як і раніше, небагато, відносять цю літературу до вітчизняного письменства. Тобто маємо різні погляди на цю спадщину. І це проблема, яку порушували у свій час О. Огоновський, І. Франко, М. Грушевський, вони вели з російськими вченими жорсткі дискусії, які нам тепер можна відродити, але з ким сперечатися? Російська наука, виконуючи державне замовлення, навряд чи відмовиться від культури, яку вважає «исконно» своєю. Завдання ж українських медієвістів – відірватися від імперського «центру», від своїх колоніальних поневолювачів і сумлінно вивчати літературу Київської Русі як свою культурну спадщину, що була з волі самодержавства відчуженою. Точки перетину між українськими та російськими науковцями, звичайно ж, існують. У Росії медієвістика мала більше можливостей розвиватися, тому їхній досвід у виявленні давніх пам’яток, їх текстуальному вивченні, публікуванні дуже важливий і може нам знадобитися те-

пер. Їхні напрацювання відкидати не варто, а треба по-новому перечитати, вилучивши колоніальний дискурс. Особливо цінним є для нас ті роботи, у яких досліджується художність давніх творів.

– До речі, ота «монополія», що її перебрала русистика в галузі досліджень письменства XI–XIII ст., досі дається взнаки. Нещодавно до мене підходила колега з кафедри зарубіжної літератури й питалася, як пояснити студентам той факт, що «Слово о полку Ігоревім» у шкільних програмах «втрапило» до курсу зарубіжної літератури. Яким чином, на Вашу думку, вітчизняна наука могла б уникати подібних ситуацій?

Так, інерція радянського літературознавства з його розподілом літературної спадщини XI–XIII ст. і досі відчувається. Якщо у шкільних підручниках поступово руйнується ота «монополія» русистики, то студенти університетів продовжують читати старі, ще радянські, підручники з давньої української літератури, бо нових немає. Нещодавно у київському видавництві «Академія» вийшов мій підручник «Історія української літератури XI–XVIII ст.», у якому я виклав матеріал про Київську Русь по-новому, з урахуванням сучасних наукових і суспільних реалій, проте університетські бібліотеки не мають змоги їх придбати у потрібній кількості, бо бракує коштів. Тому студентам пропонують навіть «Древнерусскую литературу» російських авторів, бо цими підручниками бібліотека здавна завалена. Здогадуюсь, чому «Слово о полку Ігоревім» втрапило до курсу зарубіжної літератури: до цього курсу цілком справедливо віднесено літературу російську, тож

упорядники, дотримуючись старого принципу, і «Слово» туди перенесли. А його вивчати у вищій і середній школі треба лише в курсі української літератури, як би це не сподобалось «русскоязычным», адже це – наша спадщина, тому розпоряджатися нею маємо тільки ми. І не треба питати дозволу на це у московських «розпорядників».

– А які Ваші міркування стосовно терміну «давня» література? Чи добре, коли кілька цікавих, але таких різних стилів тулять під один «дах»?

Думаю, термін «давня» виник відносно поняття «нова література». І так вийшло, що під цим уже звичним терміном опинилися різностильові явища. «Давня» чи «нова» література – це дуже умовні визначення, якими літературознавство не повинне всерйоз користуватися. Навіть «стильовий принцип» періодизації літератури Дмитра Чижевського сюди не вельми підходить. Об'єктивним був би хронологічний вимір літературних періодів. Наприклад, я замість «давня українська література» у своєму підручнику використав «українська література XI–XVIII ст.». Правда, є ще один чинник, який слід додавати до хронологічних означень, бо треба ж ураховувати специфіку тієї чи тієї «культурно-стильової епохи». Вважаю, що українська література XI–XVIII ст. охоплює дві такі епохи – Середньовіччя і Бароко. У межах цих епох можна виділяти дрібніші стильові типи, адже літературна епоха не є однорідною у художньо-естетичному сенсі.

До речі, кілька слів про термінологічне означення доби Київської Русі. У багатьох роботах з української медієвістики (історичної, філософської, літературної) на

її позначення вживається термін «давньоруський». Це – калька з російської: «древнерусский». У росіян це слово має не таке значення, як український відповідник. Там це означає «давній російський», у нас – «давній руський» (від назви держави Русь). Російські вчені уникають визначення «Київська Русь», навіть придумали такий ідеологічний виверт, як «Домосковская Русь», бо «Київська» географічно визначає належність культурної спадщини. Вони часто вживають «Древняя Русь», що натякає на те, що Росія – це «Новая Русь». То як же назвати літературу доби Київської Русі? Історично правильно було б називати її «руською» (від «Русь») або «давньоукраїнською літературою доби Київської Русі». І це не словесна еквілібристика, бо в найменуваннях вбачаю принциповий зміст, яким необхідно утвердити історичну ідентифікацію письменства.

– Кажуть, що перша любов найсильніша – маю на думці бароко. Добре відомі Ваші грунтовні дослідження в царині паломницької літератури тієї доби. Продовжуєте барокові студії?

Я розпочинав свою наукову творчість у ті часи, коли бароко було під забороною. Про працю Дмитра Чижевського «Український барок» тільки чув, і то негативне, «буржуазно-націоналістичне», а поодинокі статті російських науковців не стосувалися українського бароко. Проте більш-менш доступними були літературні твори тієї доби. До усвідомлення барокової словесності спершу йшов інтуїтивно, працюючи з текстами. Тому в кандидатській дисертації (1982) про творчість українського мандрівника Василя Григоро-

вича-Барського дуже обережно тлумачив барокові риси його «Странствованій», зате у докторській (1998) розкошував в інтерпретації барокових форм паломницьких творів. З приємністю згадую ту захоплюючу працю, яка давала відчуття нових відкрить, уводила у незнаний світ художнього слова, розкривала у мені причаєну творчу енергію. Таке справді можна порівнювати з «першою любов'ю». Вона і досі, дякувати долі, живе у мені, тому барокові студії не полишаю. Саме під таким кутом зору я останнім часом перечитав українську літературу XVII–XVIII ст., і це склало половину згадуваного уже підручника.

– Які, на Вашу думку, перспективи української медієвістики? Ви як професор університету можете сказати, наскільки сучасні студенти-філологи цікавляться нашим старожитнім письменством?

Одна з моїх книг називається «Актуальні питання української літературної медієвістики» (2009). У ній я виклав свої міркування про ті проблеми, які має розв'язувати сучасна медієвістика, і таких проблем виявлено чимало, тож є над чим сьогодні працювати. Українська література XI–XVIII ст. з різних причин і нині залишається мало пізнаною. Найбільше шкоди її науковому пізнанню й інтерпретації завдавали то ідейні, то політичні захоплення, і виходило так, що літературу часом не вивчали, а використовували як інструмент для вираження своїх поглядів. І якщо тепер можемо констатувати, що наше давнє письменство в цілому «недостатньо вивчене», «мало знане», «забуте», то справа тут не у відсутності інтересу, бажання вивчати, а в помилковій стратегії її пізання і тлумачення.

Сучасна літературна медієвістика в Україні – галузь вузька і специфічна, але не тому, що об'єкт її студій здебільшого уявляється вузьким і специфічним, а тому, що дослідженням давнього письменства у нас займається небагато вчених. Їх нечисленність пояснюється передусім тим, що літературна медієвістика – галузь непроста, пов'язана із необхідністю оволодіти мовою старовинних текстів, проникнути у своєрідну специфіку закономірностей і правил давньої творчості, пройнятися духом старовини, аби адекватно сприймати форми і смисли архаїчної словесності. Медієвіст-літературознавець формується протягом кількох десятиліть, тут не буває скороспілих успіхів та перемог, а результати приходять внаслідок тривалої, систематичної і самовідданої праці.

Нині в Україні є, може, з десяток справжніх медієвістів, котрі протягом останніх десятиліть працюють над дослідженням художніх явищ та фактів давнього письменства. Характерно, що нині ці медієвісти зосереджуються не тільки в столиці, як це здебільшого бувало раніше, а вони успішно працюють у Львові, Харкові, Одесі, Тернополі, Переяславі-Хмельницькому.

Сучасні студенти-філологи мало цікавляться нашим старожитнім письменством. На це є й об'єктивні причини: по-перше, мовний бар'єр, бо давні літературні пам'ятки створені книжною мовою, яку сучасний читач може «вчитати» з певними труднощами, хоч останнім часом чимало тих творів модернізовано сучасною українською мовою; по-друге, давнє письменство має свою світоглядну й естетичну специфіку, відмінну від сучасних літературознавчих понять, тож

для того, щоб зрозуміти їхній художній код, потрібні як інтелектуальні, так і естетико-пізнавальні зусилля; по-третє, не так просто знайти текст для ознайомлення, бо й раніше давні твори обмежено публікували, і нині немає масових видань, тому студенти не завжди мають можливість прочитати твір, готуючись до семінарів і практичних занять. Студенти нині взагалі мало читають, бо традиційне читання текстів витісняють мобільні та ефективніші інформаційні технології. Я, звичайно, прагну зацікавити студентів давнім письменством на лекціях, пишу для них підручники, методичні посібники, пропагую де тільки можливо нашу класичну словесність, але не можу сказати, що досягаю позитивного результату. Здебільшого немає віддачі з боку студентів. Та й мої дипломники й аспіранти неохоче беруться за теми з давньої літератури. Тішуся з того, що дехто з моїх вихованців усе-таки виявляє щирий інтерес до художнього слова давнини, тому мені є кому передати свій медієвістичний досвід.

– До речі, нещодавно на одному із захистів дисертації в Інституті літератури акад. Віталій Дончик висловив думку про те, що теоретико-літературні дослідження все активніше витісняють історико-літературні й що загалом цей дисбаланс не сприяє гармонійному розвиткові українського літературознавства. Ви як автор низки історико-літературних праць, а водночас і посібника з теорії літератури, що можете сказати про цю проблему.

Як член спецради із захисту дисертацій в Інституті літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України маю можливість відстежувати тенденції, характерні для

сучасної літературознавчої науки. Справді, помітний інтерес викликають теретичні проблеми літератури, а буває навіть так, що в історико-літературній дисертації автор невиправдано захоплюється теоретизуванням. Можливо, це пов'язано з тим, що останні 20 літ наше літературознавство активно засвоює науковий досвід зарубіжної гуманітаристики, зокрема адаптує для своїх потреб різноманітні наукові методи, які у багатьох країнах понад сто років функціонують, а нам донедавна фактично були недоступні, бо ж наша наука користувалася тільки «єдино правильним» методом. От і цікаво стало переймати той теоретичний досвід, філософствувати на різні теми, відірвавшись від питомо українських літературних реалій, до того ж вправляючись у термінологічній грі, роблячи свій текст таким, який без словника іншомовних слів не вчитати. Це – крайнощі. Думаю, те захоплення з часом мине, активізується інтерес до власних літератуних проблем. На мій погляд, кандидатська дисертація, якою здебільшого розпочинають шлях у літературознавстві, має грунтуватися на конкретному літературному матеріалі, тобто бути історико-літературною, бо треба спершу попрацювати з художнім текстом, заглибитися у нього, відчути його, збагнути його смисли і форми, а тоді вже можна і за теорію братися.

Мене теорія літератури захопила, так би мовити, у зрілому віці. Творчим імпульсом до того були передусім практично-навчальні потреби. Зокрема, студенти-філологи вивчали курс «Вступ до літературознавства» за старими радянськими підручниками, наскрізь ідеологізованими, науково і матеріально застарілими. І я взявся за створення авторського курсу, вибудувавши

його на літературознавчих поняттях, геть відкинувши ідеологію і політику. Це було ще в кінці 80-х років минулого століття. А на початку 90-х я написав авторський курс із теорії літератури, спецкурс із психології літературної творчості. Створив ці курси на новій методологічній основі, на працях новітніх філософів, теоретиків літератури, психологів, культурологів. Щось подібне робили професори в інших університетах, але їхні розробки в тих же університетах в основному й осідали. Для своїх студентів я за власні кошти (університет грошей не дав) видав теоретичний курс літературознавства і безкоштовно віддав у бібліотеку, бо як це не парадоксально, але студентам і нині пропонують пошарпані часом підручники П. Волинського (1967) чи Л. Воробйова (1975), де викладена «марксистсько-ленінська теорія літератури». Я не належу до літературних теоретиків, а скоріше за все – до прихильників практичного літературознавства.

– Традиційне питання до «давника»: яке Ваше ставлення до сучасної української літератури? Якісь загальні тенденції відслідковуєте? Що тішить, що засмучує?

Захоплення давнім письменством не є для мене втечею від нинішньої літературної дійсності. Читаю сучасних авторів, викладаю студентам спецкурс «Сучасний літературний процес», що просто вимагає бути обізнаним з тим, що відбувається тепер в українській літературі. Так що своїми художніми зацікавленнями не відповідаю стереотипу «давника», котрий живе у літературному світі давнини, як у своєрідній печері. До нових генерацій письменників ставлюся нормаль-

но – як до неминучості, не маю якоїсь особливої втіхи чи войовничої істерики від сприймання їхніх текстів. Я переконаний, що література вважається багатою, зрілою і цікавою тоді, коли в ній є якомога більше різноманітних явищ, з чого я, як читач, можу вибирати те, що мені подобається. Я маю можливість порівнювати, бо жив у часи панування соціалістичного реалізму, цілеспрямованої ідеологізації творчості. Тепер література набагато цікавіша і розмаїтіша. У ній народжується, розвивається і вмирає безліч жанрово-стильових модифікацій, вона тематично безмежна, вона смілива та бунтарська. Тільки іноді шкода тих письменників, зокрема молодих, у котрих є велике бажання щось написати, чимось подивувати, але вони не знають, як це зробити, тому їхні словеса порожні та безпомічні. На жаль, таких текстів сьогодні чимало. Українська література тепер, здається, позбулася тих функцій, які були їй притаманні у часи бездержавності. Тому мені подобаються твори, у яких автор уявляє себе не ідеологом, поводирем, пророком, учителем, а учасником літературної гри, і ця гра мені приносить естетичне задоволення. З часом із нашої літератури випаде багато що з того, що нині твориться, забудуться «розкручені» автори, а залишиться найбільш вартісне, написане «на рівні вічних партитур». Просто сьогодні ми ще не можемо з близької відстані роздивитися ці твори.

– Окрім того, що ми знаємо професора Петра Білоуса, ми ще знаємо й поета Петра Білоуса. Скажіть, як літературознавець «мириться» з письменником?

Літературознавство і літературна творчість для мене – це єдиний процес, хоча він і має два аспекти. Переконаний, що для мене літературознавство – це також творчість, наукова. Осмислення історії, теорії, психології літературної творчості сприяє власній художній творчості, бо і в поезії, і в науці про літературу один об'єкт – **слово.** До нього йшов і йду різними шляхами: душею, інтуїцією, серцем прагну збагнути його таїну, а з іншого боку – роблю це розумом, раціональним способом. А в результаті відкриваю (принаймні для себе) такі глибини, аж дух перехоплює, радість приходить. Тільки оте пізнання письмово постає у відмінній формі: то у віршах, то у наукових студіях. Думаю, цей процес нерозривний: через науку я глибше пізнаю суть поезії, а через поезію проникливіше розумію рух слова через віки. От, наприклад, візьмімо давню літературу. Це архаїка, це музей, це застиглі форми – на перший погляд. Але коли заглибишся у смисл слова, написаного давно, то воно воскресає, оживає, починає світитися, мерехтіти значеннями, а вже через слово вловлюється дух давньої епохи, уявляється автор – зі своїм життям, прагненнями, серцем. Іноді я хочу уявити того автора як брата по перу, спробувати прожити його тривоги, радості, відкриття. Словом, все це складно, про це не сказати кількома реченнями – це треба *відчути і зрозуміти.* Отоді й давня література видається літературою, а не реєстром імен, творів, образів.

Катерина БОРИСЕНКО,
«Українська літературна газета»
від 11 червня 2010 року.

Художність давньої української літератури

Вивчення давньої української літератури і досі залишається рідкісною сферою філологічних досліджень в Україні. З одного боку, наче й зрозуміло: не можна естетично загорітися від переживань та думок, віддалених у часі, бо з «переважної більшості літературних творів того часу для нас звітрився всякий аромат і всяке зачарування» (Й.Гейзінга, «Осінь Середньовіччя»). З іншого боку, єдине, на що здатний сучасник, – це раціоналізовано, з певною патріотичною прагматикою заглибитись у зміст давнього твору, що, може, полишить відчуття доторку до антикваріату – не більше; чи, може, подивує думкою, що викличе якісь актуальні асоціації. У цьому разі можемо з розумінням поставитися до гасла «Ad fontes!» («До джерел!») чи погодитися з Франковим міркуванням про те, що й «перед Котляревським у нас було письменство, і були писателі, було духовне життя», що «повне та всестороннє відродження нашої національності неможливе без докладного пізнання та визискання того засобу духовної сили, яку маємо в нашім старім письменстві».

Так, пройнятися почуттями і думками людей, котрі жили кілька віків тому, спробувати прожити їхні захоплення й пристрасті, пройти їхній шлях пошуку – річ непроста, а то й неможлива. Саме тому пам'ятки давньої української літератури не викликають інтересу в читацького загалу – навіть якщо сотні разів повто-

рити, що це чималий етап у розвитку нашого письменства, що там джерела багатьох літературних традицій, наша художня та історична пам'ять. Бо художнє сприйняття сучасного читача сформоване у відмінному від давніх часів історичному й естетичному середовищі, під впливом інших чинників, унаслідок чого літературна пам'ятка давнини може викликати хіба що спокійне відчуття поваги до себе, а не емоційний трепет і чари сугестії, що розбурхують уяву та множать ряди асоціацій.

То, може, взагалі сучасній людині не дано збагнути естетичний смисл та заряд давнього тексту, мати від нього задоволення?

Пам'ятки давньої літератури можуть викликати естетичне відчуття, переживання лише в тих, хто розуміється на мистецтві художнього слова, бо естетичні переживання – це не емоція, спонтанний катарсис, наївна співмірність з висловленою у творі емоцією, а проникнення у художню структуру твору, розуміння, впізнавання. Словесні твори давнини естетичні не самі по собі, а можуть бути естетично реалізовані в художньому сприйманні читача. Отже, вирішальне значення має його естетичний досвід – та необхідна база, яка дає можливість збагнути поетику тексту, відгукнутися на нього, незважаючи на те, що між моментом його створення і рецепцією читача лежать століття.

У нашій науковій практиці переважав підхід до давніх пам'яток «не з того боку»: апелювали до історичних, економічних джерел, з'ясовували «обставини», авторство, фактичну «суму передумов» з'яви твору, а його художність, закодована в образах, стилі, па-

фосі, – була переважно на другому плані, а то й залишалася незачепленою. «Той, хто починає з того, – зазначав німецький професор романістики Ганс Яусс, – що реконструює суспільне становище із запозичених знань за історичними та економічними джерелами, власне, легко доходить до того, що знаходить підтвердження у дзеркалі літературних свідчень своїм знанням з історії. У той же час характер відповіді, що його має література, можна пізнати тільки тоді, коли розкрити її поєднання, які стають прозорими тільки в середовищі літературного досвіду, а відчутними – тільки за допомогою розрізнення горизонтів».

«Горизонти», за Г. Яуссом, – категорії, що позначають рівень сприймання художнього тексту: крім «первинного горизонту», який відзначається естетично-смисловою спроможністю тексту в момент його створення, існують «пізніші горизонти», зокрема й «горизонт досвіду реципієнта», що вступає в контакт як з «первинним», так і з будь-яким іншим «чужим» горизонтом (наприклад, це можуть бути літературознавчі дискурси). Але вирішальне значення в естетичному прочитанні давнього літературного твору має «*горизонт сподіваного*», інакше кажучи – **чого** жде читач від твору, **що** в нім шукає, **у чому** його інтерес? Зауважу, що цей «горизонт сподіваного» залежить від таких чинників, як загальна культура реципієнта, його естетичний досвід, здатність розуміти «мову мистецтва».

Задля наочності наведу тут невеликий приклад, пов'язаний зі *«Словом про Ігорів похід»*. Раніше переважна більшість наукових текстів спрямовувала на актуалізацію пізнавального аспекту пам'ятки: історична основа, сюжет, ідейний зміст, авторство. Отже, «го-

ризонт сподіваного» сягав гносеологічних об'єктів твору й охоплював простір раціонального пізнання, у якому ті об'єкти розглядаються з історичної дистанції, порівнюються, зіставляються і розставляються в логічному порядку. Здебільшого велася мова на тему: *про що цей твір*? Поставивши запитання «*Який* цей твір? *Як* створений?», ми змінюємо «горизонт сподіваного» і зміщуємо акцент зі змісту на художню форму, адже «Слово про Ігорів похід» – не ілюстрація історичних подій, а *художній твір*. Але завдання тут полягає не в тому, щоб повизбирувати в тексті епітети, символи, метафори, стилістичні фігури та ін. (хоч і це важливо), а збагнути естетичні механізми творення, моделювання тексту, його глибину (підтекст), його горизонти (образний контекст).

Ось декілька уривків з тексту: «Третьяго дни к полудню падоша стязи Игореви, ту ся брата разлучиста на брезѣ быстрои Каялы»; «На рѣцѣ на Каялѣ тьма свѣт покрыла»; «Немизѣ кровави брезѣ не бологом бяхуть посѣяни – посѣяни костьми руских сынов»; «На Дунаи Ярославнынь глас ся слышить, зегзицею, незнаема, рано кычеть»; «Омочу бебрян рукав в Каялѣ рѣцѣ, утру князю кровавыя его раны»; «Рѣка Стугна (...) уношу князю Ростиславу затвори днѣ при темнѣ березѣ»; «А Игорь князь поскочи горностаем к тростию и бѣлым гоголем на воду».

Що об'єднує ці поетичні рядки, у чому їх образна домінанта? Вихоплені з різних місць тексту, ці образи розкривають міфологічне світовідчуття автора, зокрема міф про ріку як символічну межу поміж світом живих і мертвих (така семантика «ріки забуття» залишилася хіба що в казках). Річки Каяли немає на гео-

графічній карті, і даремно шукати її сучасну назву – це символічна ріка, на березі якої загинуло військо Ігоря, розлучилися брати (Всеволод пішов у «світ мертвих», а Ігор залишився жити). Річка Немига («криваві береги») також розділяє світ живих і мертвих, що постає у протиставленні «берег – річка» («суходіл – вода»). І юнак Ростислав гине на березі Стугни, і це «темний берег», як «темною» стає Каяла, бо момент переходу через «річку смерті» оповитий таємницею-темінню. У контексті міфу про «межову ріку» стає відчутнішим образ чайки-Ярославни як птиці смутку, що літає над річкою, яка розділяє живих і мертвих. Тут відображене архаїчне уявлення, що смерті можна запобігти, окропивши тіло «живою водою», що й збирається вчинити Ярославна. Після її молитви-благання-замовляння відразу ж іде епізод втечі Ігоря з полону (а був він у полоні на половецькій землі, яка уявлялася «потойбічним світом», іншим берегом відносно «поцейбічної» Руської землі. Отже, відбувається зворотний перехід Ігоря з «того» світу в «цей», при цьому знову з'являється образ річки: Ігор скаче до очерету, випливає на воду. Віра в те, що силою заклинання можна повернути небіжчика з потойбіччя, також органічно вписується в поетику давнини.

Як бачимо, «горизонт сподіваного» – це первинний мотив, естетична спонука осягнути у творі те, що ми спроможні розпізнати на основі художнього досвіду; але в процесі естетичної роботи той «горизонт» все більше розвиднюється – і відкриваються раніше не знані і не відчуті образи, з'являється здивування, співмірне естетичному переживанню (рух до горизонту – це рух до певної межі; горизонт продовжує рух,

він магічно притягує й обіцяє відкриття). З іншого боку, «горизонт сподіваного» тільки тоді не перетворюється на скам'янілу межу, коли, заглиблюючись у літературний текст, підготуємо відповідне «спорядження» для літературної подорожі. Збагнути художню самобутність «Слова про Ігорів похід» та одержати «задоволення від тексту» (Р.Барт) можна лише за умови обізнаності з давньоукраїнською міфологією (не стільки з історією Русі, скільки з міфологією!). Це буде основою для впізнавання в тексті «Слова» міфологічних образів та осмислення їхніх художніх функцій (як наданих їм автором, так і додаткових, що асоціативно з'являться в естетичній свідомості реципієнта в процесі сприймання тексту).

У літературознавстві були спроби розглянути давнє письменство з погляду його художності, але ці спроби здебільшого належать російській медівістиці. Тут варто пригадати праці В. Адріанової-Перетц «Очерки поэтического стиля Древней Руси» (1947), «Древнерусская литература и фольклор» (1949), «Об основах художественного метода древнерусской литературы» (стаття в «Русской литературе», 1958, № 4); І. Єрьоміна «Киевская летопись как памятник литературы» (ТОДРЛ, 1960), «Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений» (ТОДРЛ, 1956), «О художественной специфике древнерусской литературы (стаття в «Русской литературе», 1958, № 1); Д. Лихачова «Поэтика древнерусской литературы» (1967, 1971, 1979), «Историческая поэтика русской литературы» (1997). Проте ці дослідження мали свою специфіку, оскільки були створені в умовах продукування пройнятого комуно-ра-

дянською ідеологією літературознавства, за «ленінським принципом історизму», що вітієвато сформульовано, наприклад, Д. Лихачовим: «В естетичному освоєнні давньоруської літератури провідна роль має, звичайно, належати вивченню поетики, проте в жодному разі не можна нею обмежуватися. Аналіз художній неминуче передбачає аналіз усіх сторін літератури: всієї сукупності її прагнень, її зв'язків із дійсністю. Пам'ятці минулого, аби стати по-справжньому зрозумілою в її художній суті, треба бути поясненою зі всіх її, здавалось би, «нехудожніх» сторін. Естетичний аналіз пам'ятки літератури минулого має грунтуватися на величезному реальному коментарі (...) на вивченні історико-літературного процесу у всій його складності і у всіх його різноманітних зв'язках із дійсністю»[1]. Але напрацювання російських філологів не варто відкидати беззастережно, бо в них є чимало цікавих і посутніх спостережень над особливостями художності давнього письменства.

В українських медієвістів з вивченням художності давніх пам'яток тривалий час не складалося. Досвід І. Франка, М. Гнатишака та Д. Чижевського у цій справі у XX ст. майже не розвивався. Проблема була порушена у монографії «Художність давньої української літератури» (1971), автори якої ставили своїм завданням дослідити становлення і розвиток художнього образу в українському письменстві XVII–XVIII ст. – прозі (В. Крекотень), поезії (В. Колосова) і драматургії (Л. Махновець). Рукопис цієї праці був схвалений вченою радою Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка і

[1]Лихачов Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – С. 356.

переданий до видавництва «Наукова думка», проте йому не судилося побачити світ через боротьбу партії з «українським буржуазним націоналізмом» на початку 70-х років XX ст. Частина цієї роботи була опублікована далеко пізніше у посмертній книзі В. Крекотня «Ви-брані праці» під назвою «Художність давньої українсь-кої прози (XVII–XVIII ст.)»[2]. В. Крекотень у 1992 р. захистив докторську дисертацію «Становлення поетичних форм в українській літературі XVII ст.», яка також лягає в контекст дослідження художності давнього українського письменства.

За останні двадцять років українська медієвістика збагатилася працями, у яких питання художності давніх літературних пам'яток набуло нової актуальності: «Світло українського бароко» (1994) Анатолія Макарова, «Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко» (1996) Валентини Соболь, «ПереСотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII століть» (1997) Богдани Криси, «Старокиївська агіографічна проза» (1999), «Література Київської Русі» (2010) Олександра Александрова, «З історії української літератури XVII–XVIII століть» (1999), «Українське барокове богомислення» (2001) Леоніда Ушкалова, «Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII–XV ст.» (2004) Юрія Пелешенка, «Українська драматургія XVII–XVIII ст.» (2005) Миколи Сулими, «Аскетична література Київської Руси» (2005) архиєпископа Ігоря (Ісіченка), «Поетика Галицько-Волинського літопису» (2005) Назара Федорака, «Муза Роксоланська: у 2-х кн.» (2005–2006) Валерія Шевчу-

[2]Крекотень В.І. Вибрані праці. – К.: Обереги, 1999. – С. 14–140.

ка, «Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст.» (2007) Наталії Поплавської, «Еволюція та функціонування літературних образів у книжності Києворуської держави (XI – перша половина XIII ст.)» (2009) Оксани Сліпушко, «Поетика прози Григорія Сковороди» (2011) Тетяни Александрович і Миколи Корпанюка.

Художність давнього українського письменства має ґрунтуватися на загальному тлумаченні художності в літературі. Поняття «художній» є основним означником літературної творчості. Походить воно зі старослов'янської мови («художьнъ», тобто «мистецький»), а синоніми до слова «художьство» – мудрість, розум, майстерність, мистецтво, учення, знання. Художність літератури зумовлюється і визначається різноманітними формами образотворення. Зданість до образотворення закладена в естетичній природі літератури, суть якої полягає у перетворенні зорових, слухових, смакових, нюхових, дотикових вражень від реальної дійсності у пізнавальні і виражальні моделі – образи, будівельним матеріалом яких є слова-назви-поняття. Джерелом художності є не навколишня дійсність, а людські відчуття, враження від тієї дійсності. Оскільки світ є таким, яким ми його сприймаємо і розуміємо, то, *відповідно, його образне відтворення* має суто індивідуальний характер, що і забезпечує оригінальність художнього самовираження. Суть художності постає через мовлення.

Поняття художності притаманне як давній, так і новій літературі, оскільки йдеться про словесну творчість. В усі часи продукування художнього слова використовувалися символи, метафори, алегорії, ме-

тонімії, синекдохи, гіперболи, фонічні та синтаксично-риторичні засоби; відмінність полягає у способі застосування, образному контексті та наповненні певним художнім змістом кожного образу. Відтак можемо говорити про художню специфіку тієї чи іншої літературної епохи. Таку специфіку має і давня література, в якій виділяємо в основному два типи (модуси) художності: *середньовічний* та *бароковий.*

Враховуючи образно-стильові особливості словесної творчості українського Середньовіччя, варто вести мову про *символічно-алегоричний стиль* давньої української літератури (від її виникнення в XI ст. – до доби Бароко, початок XVII ст.).

Художньо-образному мисленню давньоукраїнської літератури властиві символізм та алегоризм, що загалом характерно для середньовічних літературних текстів. Тому для розуміння і тлумачення таких текстів необхідний особливий літературознавчий інструментарій, адекватна його художній природі методика. У цьому сенсі найбільш оптимальним видається метод герменевтики, складовою частиною якої є екзегетика. Християнська екзегетика зосереджувалась на тлумаченні Нового Заповіту. Святе Письмо тлумачилося як буквально, так і містично, причому останнє мало чотири смисли. Отож сакральний текст піддавався чотирьом інтерпретаціям: 1) *історичній* (розгляд біблійних фактів і подій як реальної історії); 2) *алегоричній* (ті самі факти і події розглядалися як аналог інших фактів і подій, які були завуальовані; наприклад, легенду про те, як Йосип, проданий братами і замучений у в'язниці, був звеличений, слід було розуміти як алегорію зрадженого і покинутого учнями Христа, за-

судженого, розп'ятого, а потім воскреслого); 3) *тропологічній* (факт чи подія розглядалися з погляду моральної настанови: притчі про сіяча, про кукіль, про немилосердного боржника, про робітників у винограднику, про слухняного і неслухняного сина, про гостей весільних та ін.); 4) *анагогічній* (піднесене тлумачення) – у подіях та фактах розкривалася сакраментальна, тобто священна релігійна істина: наприклад, відпочинок сьомого дня інтерпретувався християнами як вічний відпочинок у небесному спокої. Отже, виходило, що буквальний смисл священного тексту оповідає про минуле, алегорія навчає вірі, мораль наставляє, а прагнення людини відкриває анагогія (від *ana* – рух угору). Наприклад, Єрусалим міг бути витлумачений у чотирьох значеннях: у буквальному – земне місто, в алегоричному – церква, в тропологічному – праведна душа, в анагогічному – «небесний град» (за Августином Блаженним). Християнська екзегетика широко застосовувалася для тлумачення середньовічних літературних текстів, запліднених біблійною алегорією та символікою.

Візьмімо для прикладу давньоукраїнський текст, зокрема оповідь із «Повісті врем'яних літ» про чудесне одужання князя Володимира: [У рік 988] «По Божью строенью, в сє время разболѣся Володимир очима, и не видяше ничтоже, и тужаше велми, и не домышляше, что сотворити; и посла к нему цариця, рекуще: «аще хочеши болезни сея избыти, то вскорѣ крестися; аще ни, то не имаєши избыти сего». И си слышав Володимер, рече: «аще се истина будет, по истѣнѣ велик Бог крестьянеск». И повелѣ крестити ся. И єпископ же Корсуньскый с попы царицины, огла-

сив и, и крести Володимѣра, и яко возложи руку на нь, абье прозрѣ»[3].

Звісно, в літописі не йдеться про факт з історії хвороби знатного князя, бо в наведеному тексті, за канонами середньовічної поетики, слід прочитувати алегоричне тлумачення того, як Володимир зважився прийняти християнську віру. Тут несподівана сліпота – символ сліпоти духовної, адже раніше князь дотримувався предківських звичаїв – язичницьких. Хвороба символізує кульмінаційний момент у житті Володимира, коли йому доводилося вибирати між вірою предків і чужою вірою християнською. Відтак прозріння має очевидний алегоричний смисл: віра Христова асоціюється із світлом, яке осяває людині життєву дорогу, як тільки Бог входить у її душу. Окрім того, у тексті використано і такий поширений у давніх творах прийом, як чудо, котре підсилює емоційно-смислове тло алегоричного змалювання персонажа.

Власне, у давньоукраїнській літературі кожен жанр мав своє семантичне поле, яке вбирало систему середньовічних понять та образів. Наприклад, паломницький твір обов'язково включав такі символічні та алегоричні образи: дорога – алегорія життєвої дороги, духовного очищення, звільнення від гріховності через подолання перешкод і страждань; Єрусалим – символ доцентрового руху душі і тіла; Гроб Господній – духовна мета дороги, зосередженість духовної сили, центральне святе місце, досягнення якого і поклоніння якому є кульмінацією всієї мандрівки; святі місця – сакральні опори, на яких тримається легенда про Ісуса

[3]Ипатьевская летопись // Полное собрание русских летописей. Т. 2. М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 56.

Христа; собор – символ світобудови; монастир – осередок благочинності, відданості вірі, молитви; хрест – символ одночасного руху «по горизонталі» – до Святої Землі, в «по вертикалі» – до небес, до духовного осягнення Бога.

Барокова доба внесла певні зміни у художність української літератури. Для того, щоб зрозуміти специфіку українського бароко, слід зважити на історико-соціальні, філософські та національні особливості його виникнення і функціонування.

Історичні та культурно-освітні передумови української модифікації бароко:

1. Загострення соціальних, міжконфесійних, міжнаціональних суперечностей, активна роль козацтва в історичному бутті України.

2. Полеміка між православними і католиками, запозичення українськими авторами стильових прийомів у польських письменників.

3. Заснування шкіл, де викладалася поетика і риторика, які виховували європейський літературний смак, впроваджували літературне бароко.

4. Кризові явища у візантійському типі культури, що давало можливість витісняти візантійство з національної культури.

Філософські основи бароко (виходячи з обставин, що бароко прийшло після Ренесансу):

1) осмислення множинності та суперечностей світу;

2) людське життя – гра, театр;

3) людина бароко – розгублена, її душу та розум роздирають суперечності, вона втрачає певність буття;

4) світ містичний, ілюзорний, непізнаваний;

5) людська діяльність – деструктивна.

Національні риси українського бароко:

1. Синтез Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, Просвітництва.

2. Релігійність («Вся сфера літератури поставала під ту пору щонайперше величанням Бога» (Л. Ушкалов); близько 80% барокової поезії – поезія *духовна*).

3. Полімовність (література цього часу творилася книжною українською, латинською та польською мовами).

4. Наявність фольклорних мотивів та образів.

5. Національна тематика і проблематика в українській поезії, прозі, драматургії XVII–XVIII ст.

6. Наявність «високого» та «низького» бароко як стильових тенденцій.

Характерні мистецькі риси бароко:

1) динамізм образів та композицій;

2) зображення контрастів;

3) складна метафоричність;

4) алегоризм;

5) пишність, барвистість, риторичність викладу, оздоблення;

6) емблематичність зображення (*емблема* – умовне, символічне зображення, що виражає певне поняття, ідею).

Виразну характеристику стилю бароко подає Д. Чижевський: «Те, що своєрідне для культури, та, зокрема, для мистецтва барока, надає бароку його власний індивідуальний характер – це рухливість, динамізм барока, в пластичному мистецтві це любов до складної кривої лінії в протилежність до простої лінії та гостро-

го куту чи півкола готики та Ренесансу; в літературі та житті – це потреба руху, зміни, мандрівки, трагічного напруження та катастрофи, пристрасть до сміливих комбінацій, до авантури; в природі барок знаходить не стільки статику та гармонію, як напруження, боротьбу, рух; а головне, барок не лякається самого рішучого «натуралізму», зображення природи в її суворих, різких, часто неестетичних рисах, – поруч із зображенням напруженого, повного життя знаходимо в бароку і якесь закохання в темі смерті; барок не вважає найвищим завданням мистецтва пробудження спокійного релігійного чи естетичного почуття, для нього важливіше зворушення, розбурхання, сильне враження, – з цим стремлінням розворушити, схвилювати, занепокоїти людину зв'язані головні риси стилістичного вміння барока, його стремління до сили, до перебільшень, гіпербол, його кохання в парадоксі та любов до чудернацького, незвичайного, «гротеску», його любов до антитези та, мабуть, і його пристрасть до великих форм, до універсальності, до всеохопливості»[4].

Дослідження художності давньої української літератури лише тепер набуває необхідної системності і глибини. Звичайно, важливими і досі залишаються питання текстології, історичної ідентифікації давніх творів, особливостей їх функціонування у синхронному та діахронному аспектах, а проте студії над їх поетикою і художньою специфікою мають бути визначальними, оскільки йдеться про словесне мистецтво – хай у дечому відмінне від новочасного, але цікаве і розмаїте за формами свого художнього вираження.

[4] *Чижевський Д. Українське літературне бароко: Вибр. праці з давньої літератури.* – К.: Обереги, 2003. – С. 269–270.

СЕРЕДНЬОВІЧНА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

ОБРАЗ «КНИЖНОЇ МУДРОСТІ» У КИЄВОРУСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Вирішальне значення для становлення писемної творчості на руському ґрунті мали візантійські літературні взірці. У пору їх первинного осмислення на Русі (кінець X–XI ст.) у візантійській літературі вже існував культ писемного слова і книжності, породжений Святим Письмом. Ідея Животворного Слова стала наріжним каменем у грандіозній будові середньовічної вербальної культури, оскільки, за св. Августином, «слово – сам Бог, що є правдивим світлом, яке просвічує кожну людину, що приходить на цей світ»[5]. Старозавітні пророки і новозавітні апостоли не лише проповідують усно, а й пишуть книги, послання. Книга сприймається як втілення слова, отож стає святинею, джерелом Слова – божественного світла. Священний текст має трансцендентний характер, труд книжника набуває релігійного ореолу, азбука сприймається як вмістилище невимовних таємниць.

Книжність поступово витісняє культ усного слова, притаманний античності, постать співака (оратора) поступається образу книжника; «слово» все більше

---

[5]Августин, святий. Сповідь / Перекл. З латини Ю. Мушака. – К.: Основи, 1996. – С. 114.

асоціюється з текстом, книгою[6]. Записане слово адресується читачеві і слухачеві, внаслідок чого виділяється тип «ученого» (знавець письма, його відтворювач-переписувач) і проповідника (цей проголошує текст для тих, хто не знає письма). У такому контексті переосмислюється й образ мудреця, котрий в античні часи поставав як володар істини, яку він повідомляв усно під час особистого контакту з людьми. У середньовічну добу поняття «мудрість» мало передусім божественний смисл, який давався через слово Боже, записане у священних книгах. Світ уявлявся як текст, що складається із знаків, котрі вказують на приховану суть реалій-речей. Отож у гносеологічному сенсі світ не пізнавався, а мав бути осягненим через слово; «знати» – означало знання, що йдуть від Бога, своєрідне одкровення, а не вивчення самого світу. Відповідно, мудрість – це не збагачений пізнанням інтелект, не рівень суб'єктно-об'єктних відносин і навіть не стан внутрішньої свободи, яку дає розуміння світу. У давньоруській традиції, як зазначає В. Горський, можна виділити дві форми мудрості. Одна з них базується на християнській моделі культурної людини, котра прагне осягнути істину за допомогою авторитетних книг, насамперед Святого Письма («знання книжне»). А друга передбачає уявлення про розум як досвідченість («смисленість», за Данилом Заточником)[7].

Запровадження християнства на Русі створило у словесній творчості ситуацію, в якій виникає конфлікт

[6]Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы – М.: Наука, 1977. – С. 202.

[7]Горський В. Дещо про критерії людської гідності у XI ст. («Моління» Данила Заточника») // «Київ». – 1993. – № 11. – С. 139–149.

висловлювання, що було водночас наслідком зіткнення двох типів культур (автохтонної та візантійської). Тип усного висловлювання не задовольняє ідеологічні потреби молодої держави, тому витісняється іншим типом – книжним. І якщо Данило Заточник ніби прагне примирити обидва типи, патетично вигукуючи у своєму «Благанні»: «Зведись, славо моя, зведись у *псалтирі і гуслях*» (*курсив мій* – П.Б.), то Кирило Туровський, ідеалізуючи «книжний розум» («суть скровища вѣчная жизни») протиставляє книжникам – співаків; та ж антитеза зустрічається у «Слові о полку Ігоревім», де автор відмежовується від усього словесного мистецтва Бояна. В умовах християнізації Русі увиразнюється потреба літературності, підсилена поширюваним культом Святого Письма. Відтак не випадковою є настанова (на державному рівні) залучати до книжного вчення. Володимир, охрестивши Русь, «став у знатних людей дітей забирати і оддавати їх на учення книжне»[8]. Ярослав «зібрав писців многих, і перекладали вони з гречизни на слов'янську мову і Письмо Святеє, і списали багато книг. І придбав він книги, що ними поучаються віруючі люди і втішаються ученням божественного слова»[9]. Руський книжник – переписувач, творець літературної парафрази, оскільки відтворює авторитетні писемні джерела по-іншому, на свій мовний лад.

Типове для часів Київської Русі трактування книжної мудрості знаходимо у «Повісті минулих літ»: «Книги ж учать і наставляють нас на путь покаяння, і

[8]Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. – К.: Дніпро, 1989. – С. 66.

[9]Там само, с. 89.

мудрість, і стриманість здобуваємо ми із словес книжних, бо се є ріки, що наповнюють всесвіт увесь. Се є джерела мудрості, бо є у книгах незмірна глибина». Далі літописець посилається на Соломона, котрий прославляв мудрість, яка «вселила пораду, і розум, і тяму», якою «царі царствують і владарі узаконюють правду». Мудрість ототожнюється з користю для душі: «Якщо бо пошукаєш в книгах мудрості пильно, то знайдеш ти велику користь душі своїй»[10]. Але які ж книги, на думку літописця, є «джерелами мудрості»? Відповідь однозначна: «бесіди пророків, євангельські повчання і апостольські, і житіє святих отців», бо саме завдяки цим книгам можна «бесідувати з Богом або зі святими мужами»[11].

У літописі відображено і наївну підозрілість навернених до християнства: коли Володимир забирав од матерів дітей «на учення книжне», то їх «оплакували, як померлого»[12]. Сам же літописець переконаний, що з поширенням учення книжного збувається пророцтво на Руській землі, яке говорить: «У ті дні почують глухії слова книжнії і ясною буде мова недорікуватих» (Ісайя, 24:18). Алегоричною гіперболою зроблено натяк на язичників, котрі без книжного слова уявляються «німими і глухими»; пізнання «книжних словес» – милість Божа, благодатне просвіщення. До розгорнутої метафори, вибудованої у формі художнього паралелізму, вдається літописець, оцінюючи заслуги київських князів: «Володимир землю зорав і розм'якшив, себто хрещенням освітив, а сей великий князь Яро-

[10]Там само, с. 89–90.
[11]Там само, с. 90.
[12]Там само, с. 66.

слав, син Володимирів, засіяв книжними словами серця віруючих людей, а ми пожинаєм, учення приймаючи книжне»[13]. Книжна мудрість, отже, животворна, рухома, активна духовна цінність, яка має не лише ідеологічний (релігійний) сенс, а й гармонізує інтелектуальне й культурне життя людини.

Людиною «книжної мудрості» постає Данило Заточник, який у своєму «Благанні» постійно апелює до писемних джерел для аргументації своїх думок і витворює таким чином власний образ – образ бджоли, що «по многим книгам исьбирая сладость словесную й разум»[14]. Несподіваний нюанс у тлумаченні мудрості з'являється у словах: «Пшеница бо много мучима чист хлѣб являет, а в печали обрѣтает человѣк умъ свршен»[15]. Мовиться про мудрість не «книжну», а «житейську», яка набувається досвідом буття, випробуваннями і не залежить од віку («унъ възраст имѣю, а стар смысл во мнѣ»[16]), хоч асоціативно такі міркування сягають усе ж таки набуття мудрості через пізнання Божої істини, як це подається у житіях святих, де «печаль», яка «сушить кості», руйнує тіло, але підносить душу.

Оскільки мудрість возводиться Данилом Заточником у критерій цінності людини, її гідності, то на протилежному полюсі опиняється «безумность». Незважаючи на те, що обидві категорії розкриваються у «Благанні» запозиченими книжними загальниками, у них вбачається конкретний зміст: поняттям «мудрість» ав-

[13]Там само, с. 89.

[14]Моление Даниила Заточника // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Худ. лит., 1980. – С. 398.

[15]Там само, с. 390.

[16]Там само, с. 394.

тор декларує свої здібності, обдарованість, а «безумні» для нього – це хитруни, користолюбці, підступники і лихі порадники. «Безумство» – це те, що не вписується у християнський моральний кодекс, що є мірою етичною, а не інтелектуальною. Протиставляючи «мудрість» і «безумство», Данило, мабуть, натякав князеві на його оточення, якому були властиві фальш («безумного посылаи и сам не лѣнися по нем ити»), легковажність («безумні» хочуть не благ князеві, а бенкетів у його домі), підступність («с лихим думцею думая, меншего лишен будет») тощо.

«Конфлікт висловлювання» загострено постає у проповіді, зміст якої, відповідно до жанрової специфіки, остаточно реалізується в усному проголошенні. При цьому зберігається настанова письмової основи проповіді. Отож творчість проповідника включає в себе два етапи – писемний (книжний) та усний (відтворення тексту усним словом). І якщо у Кирила Туровського «книжний етап» не викликає особливих застережень («всяк книжник научися царствию небесному, подобен єсть мужу домовиту, иже просит от сокровищ своих ветхая й новая»[17], то усна інтерпретація писемного тексту викликає в нього невпевненість і сумніви: «мутный ум» не здатен «порядних словес по чину глаголати»[18]. Колізію між писемним та усним словом проповідник згладжує християнським авторським етикетом (нарочите самоприниження: «аж ще бо й мутен имею ум й язык груб»), а проте

[17]Кирила мниха притча о человѣчьстѣй души и о телеси // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Худ. лит., 1980. – С. 290.

[18]Там само, с. 292.

на перший план ставить «книжну мудрість», апологетику якої розгортає у вступній частині «Притчі про душу і тіло». Добро і користь убачає Туровський в «писаніях»: «се й душу цѣломудрену створяеть, и к смиренню прилагает ум, и сердце на реть добродѣтели извостряеть, и всего благодарьствена чоловѣка створяеть й на небеса к владычним обѣщанием мысль приводять, й к духовным трудом тѣло укрепляеть, й приобидѣние сего настоящаго жития, и славы и богатьства творить, и всея житискыя свѣта сего печали отводить». «Книгий разум», – на думку Туровського, – добрѣе за медвеный соть й добро сахаръ»[19]. Образний ряд цього порівняння продовжено далі: без книжних знань письменник схожий на сліпого стрільця, котрий не може влучити в ціль. Письменник час від часу застережливо повертається у своїй притчі до проблеми засвоєння книжної мудрості («от божественних вземлюще писаний»), наголошуючи, що робить це «со многою боязнью», бо неможливо «грубым языком» передати сутність святих книг; неможливо земній людині, обтяженій гріхами, виповісти божественне слово, звідки робиться висновок: «То не воюйте, братия, на мою грубость, нелѣп образ писания поставляющи ми»[20].

Такі сентенції Туровського для тієї пори не випадкові, бо, виявляється, існувала думка, ніби «книжна мудрість» може стати приводом для власного звеличення і гордості. У посланні Климента Смолятича до священика Фоми ведеться полеміка з тими, хто вбачає в «ученні книжному» прагнення до слави і честолюбства: «Речши ми: «Славишися пиша, философ ся

[19]Там само, 290.
[20]Там само, с. 296.

творя»[21]. Із тону Смолятича зрозуміло, що якась частина духовенства скептично ставилася до «філософів», себто мудрих книжників, котрі у своїх творах спиралися не лише на Святе Письмо, а й не цуралися «Омира, Аристотеля і Платона». Чи не тут уже закладається у «руському візантійстві» негативне ставлення до античності – тенденція, що проіснує і до І.Вишенського, котрий протиставляв Аристотеля і Платона – Часословцю, Псалтирю, Октоїху, Апостолу і Євангелію[22]?

Свій життєвий і державний досвід Володимир Мономах прагне передати письмово – у «граматиці», яка призначена тим, хто її «приметь в сердце своє, й не лѣнитися начнеть, тако же й тружатися»[23]. Поряд із державними справами та богопочитанням князь кладе «учение книжне», ставлячи за приклад своїм дітям батька, який знав п'ять мов, а також і себе, бо «собрах словца си люба [із Псалтиря] і складох по ряду». Життєва мудрість Мономаха тісно поєднана з книжною, на що вказує чимало посилань на старо- та новозавітні тексти. Тому його навчання має вигляд не абстрактного розумування на виховну та освітню теми, а сповнене актуальною конкретикою й онтологічними мотиваціями.

«Мотив книжної мудрості», як зазначає О. Александров, міститься і в старокиївській агіографічній прозі, зокрема в Читанні про Бориса і Гліба: «Самовиховання Бориса і Гліба протікає за такою схемою: стар-

[21]Послание писано Климентом митрополитом руским Фомѣ… // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Худ. лит., 1980. – С. 282.

[22]Вишенський І. Вибрані твори. – К., 1972. – С. 32–33.

[23]Поучение Владимира Мономаха // Памятники литературы Древней Руси: XI – начало XII века. – М.: Худ. лит., 1978. – С. 392.

ший постійно читає книги, звідки черпає приклади для наслідувань, а молодший у свою чергу наслідує його»[24]. І в Житії Феодосія Печерського книги ще в дитинстві стають важливим засновком його подальшої сподвижницької діяльності: «И хожаше по вся дьни вь цѣркв҃ѣ божию послушати божественныхъ книгъ съ всѣм вьниманиємъ»[25]. «Книжна мудрість» у руських пам'ятках асоціюється із світлом, якому протипокладена «тьма» язичництва, а також диявольські спокуси. Деякі ченці Києво-Печерської лаври (Ларіон, Матвій, Григорій Чудотворець, Іоанн Затворник, Ісакій та ін.) борються з бісами словом-молитвою, почерпнутою із Святого Письма. Сакральний текст, щедро цитований у Патерику, де і розповідається про згаданих вище ченців, розгортає образ «книжної мудрості» до рівня оберігальної магії, завдяки якій персонажі Патерика досягають душевного спокою і святості, здолавши численні перешкоди.

Таким чином, у літературі Київської Русі поступово формується образ «книжної мудрості», який у художньому мисленні епохи функціонує як культурний архетип, як своєрідний філологічний та естетичний код, котрий і в наступні століття багато в чому визначатиме художньо-семантичне поле української літератури.

---

[24]Александров О. Старокиївська агіографічна проза. – Одеса: Астропринт, 1999. – С. 160–161.

[25]Житие преподобнаго отьца нашого Феодосия, игумена печерьскаго // Памятники литературы Древней Руси: XI – начало XII века. – М.: Худ. лит., 1978. – С. 308.

СИНТЕЗ КНИЖНОСТІ І ФОЛЬКЛОРУ У НЕДАТОВАНІЙ ЧАСТИНІ «ПОВІСТІ МИНУЛИХ ЛІТ»

«У своєму багатовіковому історичному розвитку, – відзначає О. Мишанич в одній із своїх робіт з медієвістики, – українська література зазнавала різних впливів і насамперед впливу усної народнопоетичної творчості»; це стосується і давнього письменства, але «філологічне вивчення цього складного і різноманітного процесу тільки розпочинається»[26].

У своїй статті «Историческая литература XI – начала XV века и народная поэзия» (1951) В. Адріанова-Перетц давала однозначну методологічну настанову дослідникам давньої літератури – «показати на самому художньому вираженні будь-якої теми переплетення у свідомості автора вражень від реальної дійсності з викривленими уявленнями про неї, що виникли під впливом ідеалістичного світогляду християнства і дохристиянських забобонів, які доживали свій вік»[27]. Дослідниця послідовно дотримується власної настанови, так оцінюючи роль фольклору, наприклад, у формуванні змісту «Повісті минулих літ»: літописці тягнулися до «творчості трудового народу», особливо до його історичного епосу, що був як «джерелом відомостей», так і «ідейною опорою», а якщо «середньовічний книжник» і звертався до «феодальної» (тобто княжої, християнської) ідеології, то лише формально,

[26]Мишанич Олекса. Крізь віки: Літературно-критичні та історіографічні статті й дослідження. – К.: Обереги, 1996. – С. 55.

[27]Адрианова-Перетц В.П. Древнерусская литература и фольклор. – Л.: Наука, 1974. – С. 25.

адже насправді він вболівав за долю Руської землі[28]. Орієнтир на прочитання фольклорних «епізодів» у контексті літописної оповіді, встановлений висновками В. Адріанової-Перетц, і надалі служив маяком для російських дослідників давньої літератури.

Українські літературознавці ще у XIX віці мали дещо відмінний погляд на цю проблему. Чи не вперше він був заявлений М. Костомаровим у дослідженні «Предания первоначальной русской летописи, в соображениях с русскими народными преданиями в песнях, сказках и обычаях» (1873), а потім розвинутий М. Грушевським у другому томі його «Історії української літератури». Суть цього погляду зводиться до того, що літописці, за браком інших джерел із вітчизняної історії, змушені були звернутися до усної творчості місцевих племен, але усвідомлювали, що такий їхній «прийом» може викликати осуд у правовірному княжому та церковному середовищі (князі та духовенство – по суті, замовники літопису), але при тому «як можна пильніше старались обскробати з того все, що мало «бісівську» марку, то значить носило на собі яскравіші прикмети поетичної форми і традиції»[29].

Приглянемося пильніше до структури та змісту перших літописних оповідань, що входять у недатовану частину «Повісті минулих літ».

Перший же фрагмент є книжним – біблійна легенда про потоп. Власне, літописець вихоплює лише інформацію про синів Ноя, між котрими були розділені географічні простори, з акцентом на володіннях Яфета, де

[28]Там само, с. 29 – 38.

[29]Грушевський Михайло. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. – К.: Либідь, 1993. – Т. 2. – С. 125.

«сидить русь, чудь і всякі народи»[30], хоч у Книзі Буття таких відомостей немає, а отже – маємо апокрифічне припущення, поява якого зумовлена наміром увести Русь у контекст світової історії. Легенда про Вавилонську вежу та розпорошення народів (Книга Буття, 11:1–9) переказана у літописі для того, щоб логічно перейти до розповіді про розселення слов'ян, картина якого з відповідними уточненнями та географічною концентрацією перейнята із «Хроніки» Георгія Амартола.

Опис «путі із Варягів у Греки» може мати як усні, так і письмові джерела. На користь перших говорить топографічний центризм «гір київських», через які проходив той «путь», а це означає, що географічний простір уявлявся та осмислювався з певної географічної «точки» – Києва. На користь письмових джерел вказує словесна карта тогочасної Руської землі з її виходами (здебільшого через водні шляхи) до Середземного (через Руське море), Каспійського (Хвалійського) та Балтійського (Варязького) морів. Очевидно, автор цього опису спирався і на картографічні схеми, якими користувалися купці, що ходили торговим шляхом «із Варяг у Греки», а можливо, і на усні розповіді тих, хто цей шлях сам здолав.

Далі – легенда про подорож апостола Андрія «по Дніпру вгору», основний смисл якої в контексті витоків Руської землі, – пророцтво про «город великий»: «І зійшов він на гори сі, і благословив їх, і поставив хреста, і поклонившись Богу, він спустився з гори сеї, де опісля постав Київ»[31]. Андрій – персонаж книж-

[30] Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Л. Махновець. – К.: Дніпро, 1989. – С. 1.

[31] Там само, с. 3.

ний, новозавітний, проте означений вище фрагмент його «діянь» не має підтвердження у Святому Письмі, тобто є апокрифічним. І знову та сама ситуація: літописець міг довідатися про подорож Андрія або із візантійських чи болгарських апокрифів, або із місцевих усних оповідок і синтезувати все це на сторінках літопису. Можливо, тому цей синтез вийшов дещо дивним з погляду географії (апостол мандрує з Корсуня у Рим чомусь угору по Дніпру, опиняється у Новгороді, потім «у варяг» (Скандинавія), а вже звідти потрапляє в Рим) і з погляду поєднання вражень (бачить дніпровські кручі і провіщає, що на них «возсіяє благодать божа, і буде город великий», а одразу за тим дивується звичаю в Новгороді – «митися і хвощатись» у бані). Як відомо, більшість апокрифів розповсюджувалась усно, хоч їх виникнення прив'язане до книжних текстів. У процесі побутування апокрифи обростали новими, «художніми», деталями і втрачали те, що виявлялося неактуальним на певній території чи у свідомості якоїсь частини населення. Тож узявши за основу загальну сюжетну канву місіонерської діяльності апостола Андрія, літописець розробив на цій підставі тему «києвоцентризму», по суті, підготував грунт для уславлення Києва як «матері городів руських».

Оповідка про новгородський звичай паритись у бані, яку апостол нібито виклав римлянам, прибувши до їхнього міста, має вочевидь усне походження і приліплена літописцем до поважних історичних повідомлень із суто суб'єктивних мотивів: він сам цьому більше подивувався, ніж римляни, бо для них баня не була дивиною. Окрім того, може здатись, що автор цього фрагменту з літопису був слабеньким географом або з

невідомих причин щось наплутав з маршрутом мандрівки апостола Андрія. А проте правда, мабуть, у тому, що літописець пожертвував географією заради політичної та конфесійної ідеї. Із Синопа (тодішня Візантія) Андрій прийшов до Корсуня, звідки вирушив по Дніпру – до Новгорода, а звідти до варязьких земель і в Рим; «побувавши у Римі, прийшов у Синоп»[32]. Своїм маршрутом Андрій ніби окреслив християнський простір, і в тому просторі зафіксовано передусім Київ та Новгород. Правда, вже тоді літописець визначив і певну опозицію двох «городів руських»: Київ «возсіяв» багатьма церквами, а Новгород славен хіба що «банями дерев'яними». Літописна фраза «І захотів він [Андрій] піти в Рим» не розкриває наміру апостола, але намір літописця очевидний: по-перше, він пов'язує Андрія з його братом Петром, апостолом, що був страчений і похований у Римі; по-друге, ще задовго до офіційнонго розколу християнської церкви на східну та західну руський літописець декларував симпатії до колись могутнього Риму, чим підносив роль і значення Києва, що не хотів бути «другим Константинополем». Власне, переказ про подорож Андрія вміщує алюзію незалежності Києва і Руської землі передусім перед Візантією (можна припустити, що це оповідання виникло десь о тій порі, коли створено «Слово про Закон та Благодать» Іларіона (30-і роки XI ст.), котрий першим із митців слова глорифікує ідею самостійності Руської держави та руської церкви.

І лише після оповідань книжного походження нарешті викладено легенду про заснування Києва трьо-

[32]Там само, с. 4.

ма братами. Те, що це продукт уснопоетичної традиції, ні в кого з дослідників не викликає сумніву, хоч, скажімо, імена братів (Кий символізує небесну сферу, Хорив – серединну, а Щек – підземну, що в цілому відображає уявлення про світобудову, відмінну від архаїчних уявлень слов'ян) вказують на міфологічні впливи тюрків (хозар).

Відомості про розселення східних слов'ян (із вказівкою на міста, ріки, озера, на самоназви племен), про скіфів, угрів, обрів почерпнуті, як досі вважається, із фольклорних джерел, хоч не варто відкидати і наявність у розпорядженні літописців дохристиянських писемних джерел (наприклад, «Велесової книги», хоч порівняння літописного тексту, де йдеться про слов'янські племена, і тексту книги вказує на помітну відмінність трактувань і неоднакову густоту історико-географічної інформації).

Розповідь про «закони предків» полян, древлян, радимичів, в'ятичів, сіверян, швидше за все, навіяна вичитаними рядками із «Хроніки» Амартола (на джерело вказує сам літописець) про писані і неписані закони інших народів. Руський автор вважає, що східнослов'янські племена нічим не поступаються щодо цього «іншим народам», а необхідну інформацію добирає із власної обізнаності із «звичаями предків». Та обізнаність, безумовно, сформована з усних переказів, що витворені були самими племенами, проте літописець надав тій «доісторичній» інформації певного ідеологічного тлумачення: він вивищив полян та «очистив» їх від брутальних «варварських» звичок, нібито притаманних іншим племенам, наділив свій рід (очевидно, мережив літописні рядки полянин) такими чеснота-

ми, за якими вони найбільше підходять до християнської етики та моралі (на відміну від тих племен, які полянський Київ підкорив, адже вони «жили подібно до звірів», «їли все нечисте» тощо). Упередженість літописця тут виявляє себе у тенденційній інтерпретації фольклорних джерел. А щоб «зняти» із себе відповідальність за сказане, автор розповіді про «інші племена» свідомо покликається на «Хроніку» Амартола, переповівши з неї про звичаї народів у дохристиянські часи – «сірів», «бактріян», халдеїв, вавилонян, «гелів», британців, амазонок, зокрема і половців, яких згадано в одному контексті із «варварськими» народами, бо на час створення літопису то були закляті вороги Русі, та до всього ще – не християнської віри.

З такого використання і трактування фольклорних відомостей видно, що літописці намагалися, з одного боку, нібито заглибитися в історичне минуле Руської землі, а з іншого – пристосувати ті знання до нових умов та християнської ідеології.

Завершується недатована частина тексту «Повісті минулих літ» легендою про данину полян хозарам («поляни тоді, порадившись, дали їм од диму по мечу»[33]). Структура літописної оповіді засвідчує книжну обробку легенди, що виникла, певне, в полянському середовищі о тій порі, коли в полян були у практиці «предметні» листи, відомі, наприклад, з часів Скіфії (про подібний лист скіфів до персів згадує Геродот). Але й тут уведення усної творчості у писемний текст має намір піднести гідність і значення полян, котрих «утискували древляни та інші навколишні племена»,

[33]Там само, с. 10.

але вони знайшли у собі сили вчинити опір не лише хозарам, котрі «знайшли їх у лісах та горах» і вимагали данини, а й підкорили згодом своїх гнобителів. Книжник-літописець звично увиразнює фольклорну легенду посиланням на Святе письмо: «Так було й за фараона, цесаря єгипетського, коли привели перед фараона Мойсея, і мовили старці фараонові: «Сей усмирить землю Єгипетську»[34] (Книга Вихід, 6:1–13).

Таким чином, на початку «Повісті минулих літ» можна простежити своєрідну мозаїку із книжного та фольклорного матеріалу, але при цьому пріоритет книжності (відтак – візантійського типу писемної культури) очевидний. Характер використання літописцями фольклорного матеріалу свідчить не про «народну основу», ідеологічне опертя чи спосіб художнього мислення, а про його суто допоміжну роль. Тим-то і поводження з фольклорними оповідками досить довільне, а в більшості випадків – тенденційне, підпорядковане не стільки творчим, скільки ідеологічним намірам автора.

У такому ракурсі вірогідним видається припущення М. Грушевського: у переповіданні усних творів «тільки зрідка спостерігаємо останки поетичної форми, якусь традиційну фразу. Здебільшого ж маємо сухий скелет оповідання, фабулу, умисно зведену до можливо тощої і непоетичної схеми». Щодо іншого припущення вченого («всі додатки книжного характеру з'явилися тут пізніше», то варто відзначити його намагання визнати фольклорні підвалини, зокрема, «найстаршої» частини «Повісті минулих літ». Схема

[34]Там само, с. 11.

така: «Спочатку се була збірка київськиї переказів – повістей і пісень, скомбінованих і подекуди пояснених, інтерпретованих укладчиком, без років, без хронології (...) Такий характер переказів мали оповідання про Кия та його братів (...) Стара «Повість», очевидно, сильно утерпіла від переробок і стратила свою початкову провідну ідею і з її становища переведену перспективу подій: її заступили нові історичні теорії»[35].

Довести наявність «збірки київських переказів» неможливо. Як і заперечити. Проте логіка зародження писемної форми творчості на праукраїнських землях підказує, що вітчизняна хронографічна традиція заснована була на взірець візантійських хронік (враховуємо і біблійну хронографію, трансформовану як навпряму – перекладами зі Святого Письма, так і через візантійсько-болгарські інтерпретації), а сталося це тоді, коли християнство було проголошене офіційною релігією. Звідси і висновок, що книжники передусім вибудовували схему становлення християнської держави, а засобом цього обрали вже апробовані візантійсько-болгарські схеми та джерела; фольклорний матеріал у вигляді «елементів» використано як допоміжний – для історичної конкретизації та увиразнення державно та церковно патріотичних мотивів. Із самого початку літописна ідеологія репрезентувала візантійство, вона не була «народною», навпаки, антинародною, оскільки виявилася ворожою язичницькому світогляду та художній свідомості праукраїнських племен.

[35]Грушевський Михайло. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. – К.: Либідь, 1993. – Т.2. – С. 109–110.

МІФОЕПІЧНІ ОБРАЗИ «ОВРУЦЬКОГО ЕПІЗОДУ» 977 РОКУ

Передусім у цьому епізоді із «Повісті врем'яних літ» привертає увагу використання у літописі міфу *про трьох братів* (тут варіації цього міфа постають у літописі не раз: Сім – Хам – Яфет; Рюрик – Трувор – Синеус; Рус – Лях – Чех; Кий – Хорив – Щек; нарешті, Ярополк – Олег – Володимир). Мотив трьох братів в овруцькому епізоді видається ближчим до фольклорної традиції, яка, зокрема, відобразилась у казках. «Старшому брату», Ярополку, дістається головне місто на Русі – Київ, менш значне, Овруч, – Олегу, «середньому», а «меншому», Володимиру, – далекий і бунтівливий Новгород. «Старший» виявляє свою владність, загарбуючи і «добро» двох інших братів (у стосунках Ярополка з Олегом зринає мотив суперництва двох братів, де перемагає своєю жорстокістю старший). «Менший» брат спочатку виявляється боягузом (у казкових версіях – дурнем), але то позірна його слабкість, бо далі він, як це бачимо і в казках, постає винахідливим та сильним, мудрим та морально вищим за своїх братів. Так у літописі змальовано Володимира.

У контексті овруцького епізоду прочитується *міф про Рюрика*, що нібито започаткував княжу династію, продовжувачами якої і є «три брати». Проте на варязький мотив, що реалізувався у сказаннях про Олега (Віщого), напластувалися автохтонні міфологічні уявлення, які виражають собою слов'янський *культ роду*. Звідси і певна суперечність в оповіді: свідомо намагаючись усунути Олега, Ярополк «пускає сльозу» з при-

воду його загибелі, в чому виявляється його родова причетність до брата, яку б він мав продемонструвати перед своїм оточенням. Саме тут у літописі використано *ритуалізований міф,* пов'язаний з похованням убитого: «І погребли Олега на високому місці коло города Вручого». Подібним чином, до речі, поховали (тобто закопали тіло у землю) Аскольда і Дира («віднесли на гору і погребли на горі»[36]), варяга Олега («І понесли його і погребли на горі, що зветься Щекавицею»[37]), Ігоря, якого вбили древляни і «погребли» біля Коростеня[38]. Характер поховання князів свідчить про те, що такий звичай був запроваджений з проникненням на Русь загарбників-чужинців, бо звичаї етносів, що жили тут у ті часи, передбачали спалювання трупа.

Овруцький епізод почасти нагадує і міф *про «зміну царів».* На думку В. Проппа, цей міф притаманний тим казкам, у яких герой приходить на чужу землю, одружується там із царівною і залишається царствувати або, добувши царівну, повертається у володіння, що належали його батьку[39]. Власне, цей мотив не прямо торкається події в Овручі, а скоріше – її наслідків: Володимир, найнявши за морем варягів, вигнав з Новгорода Ярополкових посадників, а перед тим, як іти на Київ, силою забрав собі у жони полоцьку княжну Рогніду, котра бажала одружитися з Ярополком. Що це за «обхідний маневр» Володимира, адже логічно було б од-

[36]Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. – К.: Дніпро, 1989. – С. 13.

[37]Там само, с. 22.

[38]Там само, с. 30.

[39]Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Наука, 1986. – С. 333.

разу йти на Київ, а не воювати спершу з Рогволодом, князем полоцьким? Літописець тут повів себе як літератор, вдавшись як до використання в оповіді місцевих звичаїв («сватання» Володимира), так і до європейської міфологічної традиції, яка диктувала «комплекс одруження і досягнення влади»[40].

У контексті міфу про зміну царів цікава така деталь з овруцького епізоду: Олег загинув не в битві, а його при відступі «спихнули з мосту в урвище», де і знайшли другого дня. Аналізуючи міфи про «воцарение героя», В. Пропп зауважує, що загибель царя може відбутися і таким чином: «Йому пропонують перейти по мотузочку або жердочці через яму. Він звалюється (...) Походження мотиву тонкого мосту іде від уявлення, що царство мертвих відділене від царства живих тонким, часом волосяним, мостом, через який переходять померлі або душі померлих»[41]. Отож у художній структурі оповіді про овруцьке побоїще «міст» можемо розглядати як перехід до світу мертвих, а сам той світ уявляється в образі «урвища».

Ще один міфологічний мотив овруцького епізоду – біблійний: *братовбивство*. На відміну від старозавітного Каїна, Ярополк зважується на братовбивство не сам, а його намір спровокований злою намовою Свенельда, котрий чужою рукою надумав помститися за свого сина. «Неповна» вина Ярополка акцентується тим, що він «плакав» над убитим Олегом і дорікав за цю смерть Свенельду («дивись, адже ти цього хотів»). І все ж опосередковано він – братовбивця, оскільки саме його дії призвели до смерті брата.

---

[40]Там само, с. 334.
[41]Там само, с. 339.

Біблійним міфом літопис скріплює «братній» зв'язок поміж Ярополком та Олегом, хоч насправді, як гадає М. Грушевський, київському князю «мати під боком осібного князя в Деревській землі, сидячи в Києві, само по собі не було вигідно, і се одно могло дати тисячні поводи для конфлікту»[42]. А мотив братовбивства з такою ж «неповною» виною повториться у літописі одразу ж за овруцьким епізодом, коли Володимир усуне від влади того ж Ярополка[43].

Оповідь про події в Овручі 977 року – це лише один з епізодів про війни полян із древлянами. На думку М. Грушевського, «сі древлянські війни мали паралельні перекази і поетичні твори, які зв'язувались то з тим, то з іншим князем»[44]. Мабуть, залежно від політичної ситуації і волі літописців-редакторів, деякі епізоди випали або були спрощені. І все ж наявність дружинного епосу, пов'язаного зі Свенельдом, ще доволі чітко простежується, а в зображенні подій 977 року він поєднується з дружинним епосом Ярополка. Для овруцького епізоду автори літопису використали фрагмент про полювання Свенельдового сина Люта і доточили військовими оповідками про походи Ярополка, аби вмотивувати його похід на Олега. Пізніше до всього цього долучили епос Володимирового циклу, виправдовуючи вбивство Ярополка тим, що Свенельд був нібито батьком Мала (Мстиші), князя древлянського, дочка якого Малуша народила од Святослава

[42]Грушевський М. Історія України-Руси. – Т. 1: До початку XI віка. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 479.

[43]Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Л. Махновець. – К.: Дніпро, 1989. – С. 45–46.

[44]Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т. 9 кн. К.: Либідь, 1993. – Т. 2. – С. 109.

Володимира, отож Володимир помстився за свого родича по материнській лінії.

Звичайно, тепер важко розібратися у літописних комбінаціях, які з плином часу зазнавали змін і перестановок, та очевидним є активне використання у літописах дружинного військового епосу. Відомо, що цей епос знайшов своє відображення і в билинах Київського циклу, а овруцька історія, зокрема, у билинах про Вольгу (слов'янський варіант варязького імені Олег). Вольга Святославович володів древлянськими городами Гурчевець, Оріховець і Крестьяновець (на думку М. Квашніна-Самаріна, О. Шахматова, це – Овруч, Корчеськ і Коростень[45]), до них і ходив збирати данину. Та якось «мужички-розбійники» із Гурчевця-Овруча не допустили до свого міста дружину Вольги, «силушку великую»: всі загинули на «поддельних мосточках», які були підрізані «мужичками» – і «сила вся в реченьку подвалялася»[46]. М. Грушевський зауважує, що історичним підгрунтям цього билинного епосу є «відпор, який ставиться людністю княжій дружині при зборі дані»[47], проте обставини загибелі Олега (за літописом) вочевидь перегукується з трагедією Вольги. В іншому варіанті билини змальовано суперництво Вольги та Микули Селяниновича[48]. Перемагає Микула, чим епос вивищує його серед інших билинних героїв і, навпаки, іронізує з князя. Така розв'язка обумовлена тим, у якому середовищі виникла ця билина: оче-

[45]Квашнин-Самарин Н.Д. Русские былины в историко-географическом отношении // Беседа. – 1871. – № 4–5. – С. 3.

[46]Песни / Собр. П.Н.Рыбниковым. – М., 1861. – С. 242–248.

[47]Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т. 9 кн. – К.: Либідь, 1993. – Т. 2. – С. 139.

[48]Былины. – М.: Худ. лит., 1986. – С. 129–135.

видно, йдеться про древлянський епос, оскільки оспівується «селянович», тобто місцевий мешканець, котрий протистоїть чужинцю, яким був на Древлянській землі Вольга-Олег. Вал. Шевчук, однак, вважає Микулу полянином, «нащадком тих племен, яким було скинуто з неба плуга»[49], а А. Кінько відносить його до древлянських богатирів, і був він родом з-під літописного Здвиженя[50]. Навряд чи ім'я богатиря християнське (Микола), адже билини виникли ще до впровадження християнства на Русі, а на географічній карті і досі є ріка Мика (звідси і назва літописного Мичеська, нині – Радомишль), через яку, напевне, пролягав шлях із Києва до Малина, Коростеня, Овруча, Олевська (Олегська) – давніх «древлянських городів».

Спогадавши билину про Вольгу, зазначимо, що не йдеться про її вплив на літописну традицію (чи навпаки): бувало так, що одна якась подія знаходила своє відображення у різних лініях епічної творчості, від чого та подія отримувала відмінну в кожному разі інтерпретацію. Навіть звівши їх воєдино, неможливо реконструювати їх достеменне історичне протікання. Можливо лише у чомусь побачити, десь вгадати загальні обриси тієї події.

З літературного погляду оповідь про овруцьке побоїще становить собою експресивну історичну новелу, вмонтовану у літописний текст о тій порі, коли літописцями оброблялася одна з концепцій «Повісті врем'яних літ»: як Руська земля постала».

[49]Шевчук Валерій. Мисленне дерево. – К.: Молодь, 1989. – С. 201.

[50]Кінько А. Билинна слава Києва. – К.: Муз. Україна, 1983. – С. 20–28.

МІФ ПРО ЄРУСАЛИМ У РУСЬКИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ПАМ'ЯТКАХ

Міфологема «Єрусалим» пов'язана з ритуалами та обрядами близькосхідних етносів. За старозавітними біблійними легендами, левітам і кохенам (жерцям) випала особлива місія – охороняти закони Ізраїлю і святилища, які Ісус Навин влаштував у містечку Салим: тут зберігалися Ковчег і Скиня Заповіту. Звідтоді іудеї здійснювали сюди паломництво, тут молились, приносили жертви. За пізнішими оповідями, занесеними в Біблію, Єрусалим – давнє укріплення євуситів, яке Давид завоював і перетворив на столицю царства (Давидів град). До міста під час свят сходилися паломники на поклоніння[51]. З поняття географічного Єрусалим перетворився на поняття духовне. Сакралізація Єрусалима вплинула на старозавітні уявлення про ойкумену, підтверджені авторитетом біблійних пророків (ойкумена бачилася у вигляді приплюснутого диска, у центрі якого знаходився Єрусалим): «Це – Єрусалим! Я поставив його серед народів, а навколо нього – землі» (Книга Єзекиїля, 5:5).

Утвердження Єрусалима як духовного центру супроводжувалося і категоричними реформаційними заходами, пов'язаними, зокрема, з Царем Осією, котрий рішуче боровся проти ідолопоклонства і жертвоприношень, що підривали могутність Іудеї. Він «порозбивав жертівники та Астарти, і потовк боввани на порох, а всі ідоли сонця повирубував в усьому Ізраїлевому краї» та велів спорудити у Єру-

[51]Див. Книгу псалмів, зокрема пісні прочан: 120–134.

салимі головний храм – «Господній дім» (Друга книга хронік, 34:3–13).

Власне, маємо історичне підґрунтя міфа. Але, згідно з біблійною герменевтикою, починаючи від богословів «александрійської школи» (Філон Александрійський, Пантей, Оріген, Климент Александрійський), текст Святого Письма тлумачився як буквально (історично), так і містично (духовно), внаслідок чого сформувалося чотири види інтерпретації: історична, алегорична, тропологічна (морально-дидактична) та анагогічна (піднесено-сакральна). Відтак Єрусалим може бути витлумачений за цими семантичними модусами як: а) *земне місто; б) сакральний центр, до якого належить* рухатися духовно (собор); в) праведний дух; г) небесне місто[52].

«Єрусалимоцентризм», за Ветхим Заповітом, був водночас і геоцентризмом, геоцентричною моделлю світу. Цією традицією скористалося і християнство, екстраполювавши міф про Єрусалим у новозавітні легенди. Проте у Новому Заповіті формується модернізований міф, у якому відображене становлення нових уявлень про світ (виникнення нової моделі світу). Образ Нового (Небесного) Єрусалима відтворено в Апокаліпсисі: «І бачив я небо нове й нову землю. Бачив місто святе, Новий Єрусалим, що сходив із неба від Бога» (21:1–2). Опис Нового Єрусалима (21:12–27; 22:1–5) постає у вигляді Граду Божого і водночас нагадує риси старозавітного Едему (огородженого саду). У моделюванні християнської картини світу важливу роль відіграє опозиція верх-низ (небо-земля). Призначення (місія)

[52]Гуревич А.Я. Категории срдневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – С. 94–95.

Христа – спасти світ од світу (світ-бо грішний, а не впорядкований, прекрасний і досконалий). Картина світу, отже, на противагу дохристиянським уявленням, розпадається на такі протилежні поняття: сфера Господня – сфера земна (Бог-Земля). Людина перебуває поміж цими сферами, тому перед нею постає необхідний вибір: один шлях веде до вишнього Єрусалима, а другий – до Антихристового града. Ця вертикальна вісь набуває морально-етичної семантики.

Богословське обґрунтування Небесного Граду, прообразом якого став земний Єрусалим, знаходимо у Блаженного Августина: «Ми бачимо у земному граді два види: один, що уособлює саму дійсність цього граду, а інший, що слугує через цю дійсність задля передзображення Небесного граду. Громадян земного граду народжує спотворена гріхом природа, а громадян Граду Небесного породжує Благодать, що звільняє природу від гріха»[53].

Отож поняття духовні, якими оперує Августин, пов'язуються із земними і конкретизуються в інших апологетів християнства у «християнській топографії». Вона ж, відступивши в чомусь від надбань античної географії, що спиралася на факти і спостереження (Пліній, Орозій, Ісидор Севільський, Геродот та ін.), зображала світ у вигляді площини, на якій розміщувався сакральний і профанний простір, причому останній враховував християнські провінції, іновірні території і «кінець світу». У центрі сакральної території залишався «земний» Єрусалим, рух до якого тлумачився як подвиг (від «двагати», «подвигати» – посту-

[53]Блаженный Августин. О Граде Божьем. – М.: Олимп, 1994. – С. 68.

пальний, доцентровий рух), просування із профанних земель до сакральних. Водночас це був рух духовний – від грішного «низу» до Небесного Граду, до воріт у Небесний Єрусалим.

Внаслідок складного історичного процесу у Середземномор'ї, який пов'язаний із зіткненням світових релігій у цьому регіоні, у християнства виникла потреба у створенні своїх центрів. Сакралізація Константинополя і Рима розпочалася у середині IV ст., ініціальним міфом у якій була легенда про подорож Єлени до Єрусалима й «обретіння» там Чесного Хреста. Розгортання міфа ґрунтується на ідеї збереження християнської віри: у Єрусалимі, де Гроб Господній, – її витоки, а в Константинополі – оплот віри. Звідси духовна традиція транслюється і на Русь. «У літературі Київської Русі відбувається перекодування міфологічних образів та мотивів, у результаті чого вони набувають нової семантики»[54]. Власне, відбувається ще одна трансформація («переклад») міфа про Єрусалим на києворуському ґрунті.

У художню свідомість українців цей міф потрапив у християнській інтерпретації. Основним джерелом його поширення було Святе Письмо, яке у перші десятиліття християнізації Русі засвоювалося фрагментарно, в міру надходження на руські землі церковних книг: апракосів, апостольських послань, Псалтиря, Парамійника, Мінеї служебної, прологів, патериків, житій, творів візантійських богословів та поетів. «Разом – сі книги вказують ті джерела, – зауважував М. Грушевський, – відки наша творчість, думка і слово набирали

[54]Александров А.В. Образный мир агиографической словесности. – Одесса: Астропринт, 1997. – С. 112.

нових форм і мотивів в сих віках»[55]. Найстаріше Євангеліє фіксується серединою XI ст. («Остромирове Євангеліє»), а повної Біблії тривалий час не було, тому її місце зайняли компіляції з візантійських і староболгарських джерел та апокрифи (таким синтезом, очевидно, була Палея).

Певне значення в утвердженні міфа про Єрусалим мали тлумачення біблійних текстів, які прийшли на Русь з книгами Іоанна Златоуста, Василія Великого, Григорія Богослова, Кирила Єрусалимського, Іоанна Листвичника, Теодора Кіпрського, Григорія Великого, Никона Чорногорця та ін.

Теїстичний міф знаходив своє конкретне опертя у поширюваній на Русі перекладній історіографії та географії («Іудейська війна» Йосифа Флавія, хронографи Георгія Амартола, Іоанна Малали, Костянтина Манасії, Георгія Синкела, «Християнська топографія» Косьми Індикоплова), де з'ясовувалися часово-просторові параметри Єрусалима.

Загалом можна назвати принаймні два основні шляхи, якими міф про Єрусалим потрапляв на Русь: а) перекладна література, яка витворювала уявний, абстрактний образ священного міста, що утверджувався у свідомості русів як компонент нової віри; б) ходіння до святих місць, звідки паломники приносили усні й письмові оповіді про Єрусалим, і це значно доповнювало, унаочнювало, ідентифікувало уявний образ про священне місто.

У процесі трансформації міфа про Єрусалим помітну роль відіграли дохристиянські уявлення і віру-

[55] Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. – К.: Либідь, 1993. – Т. 2. – С. 33.

вання українців. На це звернув увагу І. Огієнко, розмірковуючи про культ Сонця у наших предків: «Різні заговори, заклинання й молитви звичайно проказували, звернені обличчям на схід. І тепер храми у нас будують вівтарем неодмінно на схід, і моляться так само на схід, але вже з іншим поясненням: до Єрусалима, до Христа»[56]. Крім того, «язичництво безпомилково вичитує з християнського священного писання та образності все, що в самому християнстві почерпнуте з дохристиянської символіки»[57]. Міф про Єрусалим потрапив під вплив культу роду і землі на Русі, внаслідок чого формувалися нові просторові уявлення, зокрема і про сакральні території. Наприклад, це відображено у замовляннях: «Живу в Києві на горах, кладу хрест у головах»[58]; «На Осіянній горі, там стояв колодязь кам'яний»[59]; «Посилала Пречиста черницю на Сіонську гору»; «Ішов святий Єгор із Осіянських гор»[60]. Тут паронімія «Сіянська – Сіонська» має образний смисл, що виникає зі слова «сіяти», тобто світити – світлий – священний. У генеалогії Києва як «нового Єрусалима», що постав на дніпровських горах, чітко простежується синтез легенд про князя Кия та про подорож апостола Андрія на береги Дніпра.

Таким чином, вже за часів Київської Русі міф про Єрусалим набув такої парадигми:

– Єрусалим – це місто, де покоїться прах Ісуса (Гроб Господній) тобто це священне місто;

---

[56]Митрополит Іларіон (Іван Огієнко). Дохристиянські вірування українського народу. – К.: Обереги, 1992. – С. 28.

[57]*Українські замовляння*. – К.: *Дніпро*, 1993. – С. 297.

[58]Там само, с. 33.

[59]Там само, с. 69.

[60]Там само, с. 154–155.

– Єрусалим – це «ворота в небеса», в Царство Боже, отож, досягнення міста – це мета кожного християнина, звершення його духовним пошуків;

– Єрусалим – місце паломництва, де здійснюється проща й очищається душа християнина;

– Єрусалим – символ віри, духовне джерело, твердиня християнства, головна духовна опора в житті християнина.

Перекладні писемні джерела лише транслювали міф про священні місто, а оригінальні твори часів Київської Русі засвідчили спроби його інтерпретації і трансформації. У «Повісті врем'яних літ» Єрусалим згадується здебільшого у ремінісценціях зі Святого Письма і як головне місто Іудейського царства[61], і як Божий Град[62]. Художній контекст цього образу з'являється тоді, коли літописці вдаються до літературного переповідання незвичайних явищ, пов'язаних з Єрусалимом, наприклад, про знамення над містом: протягом сорока днів з'являлися в повітрі вершники, «засіяла зоря, подібна до списа»[63]. Ірраціональний смисл подій пояснюється реальними історичними подіями (то було передвістя навали на Єрусалим сирійського царя Антіоха, згодом – римських правителів Нерона та Юстиніана тощо), тож міф про Єрусалим обростав деталями, запозиченими з хроніки Амартола. А вже в Київському літописі місцеве знамення (4 вересня 1187 року «тьма настала по всій землі, бо сонце зникло, а небо загорілося хмарами вогнесвітними» прив'язується літописцем до подій у далекому Єрусалимі: «У той же день

[61] Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. – К.: Дніпро, 1989. – С. 11, 56, 58, 81, 165–168.

[62] Там само, с. 23.

[63] Там само, с. 102.

того місяця взятий був Єрусалим безбожними сарацинами»[64].

Граматичний алогізм у фразі Олега про Київ («Хай буде се мати городам руським»), очевидно, пояснюється впливом міфа про Єрусалим. Як відомо, у мові давньоєврейській і Єрусалим, і Сіон – назви жіночого роду: «це місто, немов *удова», «княгиня* посеред країн – воно стало *данницею»,* «дороги сіонської *доньки* сумні», *«дочка* єрусалимська» (Сіон), «Юдина *донька»* (Плач Єремії, 1:3–22). Отож не дивно, що в «Повісті врем'яних літ» град Київ (чол. роду) називається не *батьком*, а *матір'ю* (городів руських). І це, мабуть, перша цеглина в основу художнього й ідейного паралелізму «Єрусалим – Київ», що буде в наступні віки плідно розроблятися у давній українській літературі.

Загалом порівняння, аналогії, зіставлення києворуської дійсності з Єрусалимом у тогочасному письменстві слугували своєрідним художнім прийомом, зокрема в підсиленні емоційності зображуваних картин, як-от: у Галицько-Волинському літописі – «І плакало тоді за ним (*Володимиром Васильковичем* – П. Б.) усе множество володимирців – мужі, і жони, і діти; німці, і сурожці, і новгородці; і жиди плакали, немов при взятті Єрусалима, коли вели їх у полон вавілонський»[65].

Міф про Єрусалим відразу ж органічно влився в ораторську прозу києворуської доби, що помітно вже у «Слові про Закон і Благодать» Іларіона (середина XI ст.). Апологія Ісуса Христа в устах першого руського митрополита зумовила бінарність смислового по-

[64]Там само, с. 344.
[65]Там само, с. 445.

єднання «Спас – Єрусалим». З одного боку, Єрусалим ворожий Христу, бо месія «не прийнятий був Ізраїлем», зрештою, це місто і знищило його фізично. З іншого – Ісус приходить все-таки до Єрусалима, щоб поєднатися з ним і освятити його своїми муками, і воскреснути тут, і стати символом благородної самопожертви, взірцем людинолюбства. Осудивши Єрусалим колишній, що сам же й погубив себе «ділами темними», а «закон по сьому, як вечірня зоря, погас», Христос приніс цьому місту благодать, Іларіон цитує Матфея, відтворюючи слова месії: «Єрусалиме! Єрусалиме! Побиваєш ти пророків. Камінням побиваєш посланих на тебе. Скільки разів скликав я дітей твоїх, як скликає квочка пташенят під крила свої, а ви не збирались! І зостається дім ваш пусткою»[66]. Автор «Слова» закладає в руську традицію новозавітне тлумачення міфа про Єрусалим, цитатами з Євангелій відмежовуючись від старшого змісту міфу і коригуючи його смислове вістря в іншому напрямку.

В якому саме – стає зрозумілим з наступних словесних тирад. Визнаючи Єрусалим «вишнім і нетлінним градом», Іларіон кидає погляд на нову твердиню християнської віри – Константинополь, який називає «новим Єрусалимом» (сюди Єлена принесла частину хреста з Єрусалима). Далі проповідник розвиває думку так, звертаючись до князя Володимира:

«Ти ж із бабкою своєю Ольгою, принісши хрест із нового Єрусалима Константинограду, по всій землі своїй поставивши, утвердили віру». Символом цієї віри

[66]Іларіон Київський. Слово про Закон та Благодать / Перекл. В. Крекотень // Давня українська література: Хрестоматія. – К.: Рад. школа, 1991. – С. 171.

на Русі є Київ: «Він (*Володимир* – П. Б.) славний город твій Київ величчю як вінцем обклав і доручив людей твоїх і город святій всеславній, скорій до помочі християнам Святій Богородиці (...) Радуйся, благовірний городе. Господь з тобою!»[67].

Отже, виникає модернізована модель міфа: Єрусалим – Константинополь – Київ. Мисленневе і художнє значення кожного з цих елементів іде від сакральної «енергії імені» (О. Лосєв).

Відомості про старозавітний («земний») Єрусалим потрапили у києворуські апокрифічні сказання, основою яких стали драматичні епізоди з тривалої історії міста. У давніх апокрифах найчастіше зустрічаються легенди про поховання голови Адама в Єрусалимі та про вавілонський полон – зруйнування Єрусалима. Ці оповідання, поєднавши в собі біблійний та римсько-візантійський хронологічний матеріал, вибудували і в руській писемності анонімні белетристичні повісті про Єрусалим. У виданнях апокрифів І. Франка (1896–1910),Ф. Буслаєва (1861), М.Тихонравова(1863), І. Порфир'єва (1872) найчастіше зустрічається «Повѣсть о плѣненіи Іерусалима», яка сформувалася, очевидь, за часів Київської Русі і поширювалася впродовж багатьох років, переважно в рукописних варіантах.

Києворуська література відразу ж по впровадженню християнства жваво відгукнулася на загальноєвропейську традицію паломництва, хоч перший письмовий звіт про мандрівку до Святої Землі з'явився лише на початку XII ст. – «Житіє и хоженіє Данила Паломника». Цей твір передусім географічно орієнтував руського читача на Град Божий, тобто формував у його свідо-

[67]Там само, с. 177.

мості нову картину світу: «поняття географічного простору належать до однієї з форм просторового конструювання світу в свідомості людини»[68]. Подорожні нотатки Данила майже не відображають профанний простір, а зосереджені на відтворенні святих місць, насамперед топографії Єрусалима. Але й тут погляд пілігрима вибірково вихоплює священні об'єкти – в основному ті, що пов'язані з присутністю тут Ісуса Христа й інших новозавітних персонажів. Автор «Хоженья» ілюструє «живим враженням» євангельські оповіді. По-діловому, просто («писал не хитро, но просто»), з переконанням очевидця паломник повідомляє про побачене у Єрусалимі. Достовірність описів досягається деталізацією зображуваних об'єктів, обов'язковими вказівками на їх розмір, кількість, ритмічний лад. Ці описи, часом одноманітні і сухі, освітлюються схвильованістю й емоціями допитливої людини, до чого прилучається й релігійна екзальтація.

«Земний план» Єрусалима та інших святих місць – то лише поверхневий пласт тексту у ходінні Данила. Сприйняття Єрусалима як Божого Града прочитується з підтексту, у який закладено міфологему руху до священного центру, що передбачає «можливість через причетність до святого місця зазнати якщо не остаточного містичного переображення, то набути релігійних ознак благості»[69]. Містичний аспект паломництва руського ігумена яскраво розвивається в розділі «О свѣтѣ

[68]Лотман Ю. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1965. – Т. 2. – С. 210.

[69]Завгородній Ю. До характеристики просторово-часових уявлень доби Київської Русі // Духовна спадщина Київської Русі: Зб. праць. – Вип. І. – Одеса, 1997. – С. 69.

небеснѣм», що є кульмінацією всієї розповіді. Данило став свідком «сходження небесного вогню на Гроб Господній» у Великодню суботу. Рух географічний і рух духовний завершився біля гробниці Христа. Паломник обрав дорогу, яка не має зворотного руху (Данило не пише про шлях додому). Він рухається до «божественного» центру, і цей рух є доконечний. Завершивши географічний рух в Єрусалимі і торкнувшись Гробу Господнього, пілігрим освятився, досяг душевного спокою. Рух припинився, вичерпався – він збувся.

Єрусалим для руського паломника – це та просторово-часова межа, яка звільняла його від часу і тенет соціальної структури, він набував причетності до святих місць. І якщо «містицизм виступає внутрішнім паломництвом, то паломництво постає втіленим у конкретну форму містицизмом»[70].

Завдяки паломницьким ходінням міф про Єрусалим набув як конкретно-історичного, так і духовного вираження. Саме в ходінні, як у жодному з інших жанрів давньої української літератури, подолання труднощів на шляху до священного міста набуло християнського морально-етичного сенсу в суто особистісному ракурсі[71].

У літературі Київської Русі бачимо лише перший етап в осмисленні, переосмисленні і перетворенні міфа про Єрусалим, який у подальшій літературній історії України зайняв помітне місце, все більше набуваючи значення духовного символу.

[70]Turner E. Pilgrimage. An Overview // The Encyclopedia of Religion / – New York, 1987. – V. 11.

[71]Див. докладніше: Білоус П. В. Паломницький жанр в історії української літератури. – Житомир, 1997; Білоус П. В. Українська паломницька проза. – К., 1998.

МОТИВ СВІТЛА У ЛІТЕРАТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ РУСІ

У міфології багатьох етносів світло символізує силу особистості, яка постала у свідомості людини у персоніфікованих образах богів або в знаках-символах. Найчастіше джерело світла вбачалося в енергетичних субстанціях (Сонце, Зоря, Місяць), тому в космологічних міфах образ світла має просторову дистрибуцію і виражає логос простору. Ейдос простору асоціюється з анімістичними уявленнями (ейдос духу), тому в цьому разі джерело світла – слово, яке завдяки внутрішній енергетиці еманує смисли- образи. Явлена таким чином енергія слова – це «стихія і безконечна сила світла» (О. Лосєв), але вона не має своїх окреслених параметрів до тих пір, поки не усвідомлюється тьма, яка «оточує смисл і тим самим оформлює його, дає йому контури та образ»[72]. Опозиційна пара архетипів «світло – тьма» має безліч смислових та образних варіацій.

Осмислення мотиву світла у словесній творчості – це пізнання живої енергії буття, його основного смислу. Якщо шлях до слова – то є шлях до смислу, спробуємо збагнути, що є світло. В індоєвропейських мовах семантика кореня цього слова пов'язується з міфологічною ідеєю родючості й означає «зростання», «збільшення», «набухання». У стародавній українській міфології семантичне поле цього слова реалізувалося в образах сонячних божеств (Сварог, Даждьбог, Світовит, Перун, Ярило, Хорс, Білобог, Триглав, Лада), що

---

[72] Лосев А.Ф. Философия имени. – М.: Изд. МГУ, 1990. – С. 62.

блискуче проаналізовано ще М. Костомаровим[73]. Ідея родючості набула образного вираження в уявному шлюбі Світла і Води (образ Купала), у поклонінні Роду (Коляда, Дідух), в інтерпретації землеробського календарного циклу: боротьба світла і тьми, життя і смерті, розквіту і згасання; персоніфікувалася в образах Весни і Зими (Живи і Морени), Тепла і Холоду, чоловічого і жіночого начал (Ярило і Мокоша). Мотив світла досить виразно актуалізований у новорічній обрядовості (Різдво Світла-Світу), що знайшло своє словесне оформлення в старовинних колядках та щедрівках; плідно розвинуто цей мотив у весняній та купальській обрядовості[74]. Семантика слова «світло» поширюється і на ряд лексем в українській мові: *світ, цвіт, освіта, ясний* (однокорінне з «весна», «осінь», «сон»), *красний* (красивий), *осяйний, сіяти* (асоціативне: *сіяти* – зерно – запліднення – родити – урожай), *блискучий, яскравий, білий, золотий, ладний* (від імені богині світла Лади, тобто красивий) та ін.

Отже, у дохристиянську епоху у художній свідомості українців існувала достатньо розмаїта картина світу, у якій домінував мотив світла. Архаїчна модель світу мала горизонтально-просторові параметри, означені образами «цей світ» – «той світ». І хоч за смислом це були протилежні світи, які розділялися міфічними горами, ріками, лісами, морями, однак становили собою цілісну картину світу (світ міфа, казки, замовляння, колядки). Вертикально-просторові об-

[73]Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К.: Либідь, 1994. – С. 201–227.

[74]Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі. – К.: Дніпро, 1988.

рази світу фіксуються у словесній творчості пізнішого часу (небесний, земний, підземний світи). Язичницька картина світу має і часові виміри, пов'язані з протиборством світла і тьми (тепла – холоду), що регламентує й позначає плинність часу в межах доби, тижня (місячної четвертини), місяця, року, а це, в свою чергу, відтворює безконечність і невичерпність світла-енергії.

З поширенням на Русі християнства картина світу, витворена у художній свідомості давнини, зазнає змін. Цей процес рухається кількома шляхами: а) витіснення біблійною міфологією – автохтонної; б) видозмінювання язичницьких міфопоетичних уявлень, пристосування їх до християнських; в) злиття (іноді – контамінація) окремих елементів і смислів язичницької і біблійної міфології.

Мотив світла, експлікований у міфологічній творчості українців, виявився не чужим християнській ідеї, на що звернув увагу М. Костомаров: у язичницькій міфології «бачимо загальне поняття уособлення сонячної сили: смерть і воскресіння у світі фізичному знаменує річне коло – літо і зиму, а в світі етичному – олюднення божества на землі, благодіяння, страждання і торжество (...). Ця ідея була чудесним передчуттям пришестя Сина Божого, сонця правди, світла істини»[75]. В. Топоров зауважував, що у християнську епоху актуалізуються такі смисли, як «чистота», відсутність вад, праведність і. т. п., котрі виявляють себе не в матеріально-предметному, а енергетичному зростанні,

[75]Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К.: Либідь, 1994. – С. 225–226.

«світлопроміненні», з чого еманується образи сіяння, блиску, золотистого кольору, святості»[76].

Літературна рецепція мотиву світла в біблійному тлумаченні знайшла своє вираження в усіх жанрах писемної творчості часів Київської Русі.

Входження цього мотиву у художню структуру літератури того часу можна простежити у «Повісті врем'яних літ», виділивши ключові моменти ранньої християнської Русі. Літописець-християнин вже в недатованій частині «Повісті» осуджує племена, які жили не за «писаним законом» (образ Божого світла), а за звичаями своїх предків. Мабуть, з метою запрограмувати «Боже світло» у текст літопису вводиться легенда про з'яву апостола Андрія на київських горах, де він провістив: «На сих горах возсіяє благодать Божа, і буде город великий, і церков багато воздвигне Бог»[77]. Суттєву роль у концепції *просвітлення* Русі відіграє запис під 898 роком, де йдеться про Мефодія і Костянтина (Кирила), які вирушили у «Слов'янську землю» із Солуня, аби донести до слов'ян словом «велич Божу»[78]. Власне, це літописне оповідання започатковує образ *освіти,* який моделюється за допомогою таких значеннєвих компонентів, як «письмена азбуковні», «учитель», «книга» (мова про *святі,* тобто *світлі, просвітні книги* – Апостол, Євангеліє, Псалтир, Октоїх).

З образом княгині Ольги в літературу вводиться модифікований мотив світла – *святість.* Він наповнюється моральним змістом, але генетично ще тяжіє

[76]Мифы народов мира: В 2 т. – 2-е изд.– М.: Олимп, 1998. – Т. 1. – С. 491.

[77]Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. – К.: Дніпро, 1989. – С.3.

[78]Там само, с. 15–16.

до семантики «зростання», передусім духовного, адже Ольга, в минулому язичниця і грішниця (згадаймо її жорстоку розправу з древлянами) просвітлюється християнським вченням, стає християнкою, добровільно вириваючись із континууму язичницької самосвідомості. Це – шлях від тьми до світла, від гріховного «низу» до світла «верху», тому не випадково літописець першим кладе на сторінки пергамента літературний архетип її образу: «Ся Ольга була передвісницею християнської землі, яко вранішня *зоря і* яко *зірниця* перед *світом.* Вона бо *сіяла,* як *місяць* уночі. Так ся між невірних людей *світилася,* як перло в багні»[79] (*курсив мій* – П. Б.); впадає в око насиченість «світлоносними» компонентами, яким протиставляється «ніч», «багно», що виражають реальність з-поза меж «святості».

Ще потужніше звучить мотив світла в образі Володимира, котрий і в билинній традиції має сакральну «прикладку» в язичницькому дусі – Красне Сонечко. По суті, цей мотив відіграє роль відмежування «колишнього» Володимира (язичника, розпусника, братовбивці) від «нового», яким він став після хрещення. Кульмінаційний момент переходу – діалог Володимира з Філософом, котрий переповідає Святе Письмо, неначе розгортає панорамну картину «Божого світла», що проникає у свідомість князя (процес освіти-освітлення). Трохи згодом у літопис уводиться символічний міф про те, ніби «розболівся Володимир очима, і не бачив він нічого, і тужив вельми, і не догадувався, що зробити». Образно окреслюється «незряче, непрос-

[79]Там само, с. 39.

вітлене, темне» минуле князя, яке змінюється чудесним чином: «І коли возложив єпископ руку на нього – він зразу прозрів»[80]. Трансформація з фізичного – на ідеально-духовне також, як і в образі Ольги, символізує семантику «зростання». Мотив світла у цьому випадку стає своєрідним часовим вододілом між минулим і майбутнім, що підсилюється цитацією послань Павла до корінфян і римлян: *«Старе* минуло, і тепер усе стало *нове»,* «нині наблизилось нам спасіння; *ніч* пройшла, а *день* наблизився»[81] (*курсив мій* – П. Б.).

Мотив світла є художнім ядром образу святого в руських житіях. Атрибутивний знак святості – світло: воно супроводжує святого, вказує на місце його перебування, провіщає людям про нього. У житії «Сказание и страсть и похвала святюю мученику Бориса й Глѣба» оповідається, що ті, хто проходив повз місце, де був підступно вбитий і похований княжич Гліб, бачили то «стълп огньн», то «свѣще горущѣ». У «Житії» Феодосія Печерського наявний мікросюжет «О богопоказаннѣм свѣтѣ», побудований на символіці святості-світла: одному чоловікові, котрий проходив біля Печерського монастиря *вночі* (образ марнотного світу), відкрилося дивовижне видіння: «Нощи бо сущи темнѣ, свѣт же пречюден токмо над монастырем блаженаго, и се яко възрѣвь, видѣ прѣподобнаго Феодосіа в свѣте том посрѣди монастыря пред церковью стояща, руцѣ же на небо въздевшу и молитву к Богу прилежну творящу»[82]. Ця візія демонструє зону святості, ключовою постаттю у якій є Феодосій. Його

[80]Там само, с. 63.
[81]Там само, с. 67.
[82]Києво-Печерський патерик. – К.: Час, 1991. – С. 63–64.

зображення емблематичне, подібне до іконографічного, сповнене знаків святості: він «в свѣте», руки зведені до небес (там світло Боже), молитва (словесне світло) спрямована до Господа. Картина відтворює не просто освітленість, а свічення, тобто енергетичне світло, яке в подальшому розгортанні образу набуває вражаючого вигляду: «пламень бо велик зѣло». Пульсуюче, потужне, яке струмує «от врьха церковнаго», воно перекидається на «другий холм», де пізніше буде споруджена церква, Феодосієм «назнамена». Світло набуває сили, воно розширює у пітьмі язичницької ночі зону святості, яка трохи далі у «Житії» заповнюється ще однією символічною картиною: іноки «идуще, пояху, вси в руках свѣща имуща горяща,пред ними же идяше преподобный отец их и наставник Феодосіє»[83].

У циклі оповідань про Києво-Печерський монастир світло наділяється не тільки духовною, а й матеріальною силою, спрямованою на активне перетворення профанного на сакральне. Зокрема, постання Печерської церкви відбувається таким чином: «Спаде огнь с небесе и пожьже вся древа і терніе, и росу полиза, долину створи, якоже рьвом подобно И оттуду початок тоя божественная церкве[84]» (цей мотив варіюється й на інших сторінках Києво-Печерського патерика).

У художній структурі житія помітне місце займає *чудо*. Розповідь про чудеса нерідко будується на мотиві світла, який реалізується в літературному творі в «світових» образах або наявний у підтексті (як транс-

[83] Там само, с. 64

[84] Там само, с. 8.

цендентна енергія). Парадигма цього мотиву досить різноманітна у своїх образно-символічних виявах, тому звернемо увагу на деякі з них.

Художніми архетипами численних варіацій символіки світла у чудесах є образи *сіяння* (так явився Бог Мойсеєві), *неопалимої купини, білих одеж.* Уже йшлося про те, що образ сіяння (вогняний стовп, золотистий блиск, світла дуга) екстраполюється на образ святого, відіграє роль знамення, що засвідчує святість і творить сакральний ореол. Наприклад, у «Житії» Феодосія Печерського символічне значення має пора смерті святого – на світанку («возсіавшу солнцу») і чудо-знамення: «Князь Святослав бѣ недалече от монастыря блаженнаго стоя, и се видѣ *стлъпъ огнень* от земля до небеси сущь над монастырем тѣм»[85] (*курсив мій* – П. Б.). У «Сказании отца нашего Агапия» у фольклорно-казковому дусі викладено одне з візуальних чудес: в оточенні дванадцяти апостолів у *білих одежах* до Агапія простував Христос, а навкруги чувся спів і було «сіяння велике»[86]. «Житіє» Бориса і Гліба констатує чудеса святих загальником: «Да и ту тако же многа чюдеса посѣщающа съдѣваста», проте пов'язує це із символікою світла: «Тако и си святая постави свѣтити в мирѣ, премногими чюдеси сияти в Руськѣи сторонѣ велицѣи; иде ж множьство стражющих съпасени бывают: слѣпии прозирають, хромии быстрѣе серны рищут, сълуции простьрение приемлють»[87].

[85]Там само, с. 74.

[86]Сказание отца нашего Агапия // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Худ. лит., 1980. – С. 154–165.

[87]Сказание … Бориса и Глѣба // Памятники литературы Древней Руси: XI – начало XII века. – М.: Худ. лит., 1978. – С. 298.

Оповіді про чудеса із мотивом світла оживлюють здебільшого сухий фактографічний стиль літописів. Трансцендентний смисл подій іноді виводиться із візуальних спостережень за небесними світилами, образ яких постає як знак, символ, знамення. «Повість минулих літ» під 1065 роком повідомляє, що «сталося знамення на заході: звізда превелика, промені маючи немов криваві, сходила, звечора по заході сонця, – і так було протягом семи днів. А се з'явилася не на добро, бо після цього було усобиць багато і нашестя поганих на Руську землю»[88]. За 1092 рік також є запис про «знамення на сонці: воно щезло і мало його зоставалось» (затемнення світила перегукується тут із падінням «змія із неба» – метеорита)[89]. Наступного року «круг великий був посеред неба», що, на думку літописця, призвело до посухи і пожеж, нападів половців[90]. Християнізований текст літопису приймає у себе язичницьку міфологічну образність, яка органічно вплітається у художню тканину твору.

У контексті чудесного сприймається і сходження небесного вогню до Гробу Господнього в Єрусалимі у Велику Суботу, про що йдеться у більшості паломницьких описів. Данило Паломник, котрий здійснив свою подорож до Святої Землі на поч. XII ст., веде мову про це як про кульмінаційний момент свого ходіння: «И тогда внезапну восиа свѣт святый во Гробѣ святѣм: изиде блистание страшно и свѣтло из Гроба Господ-

[88]Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. – К.: Дніпро, 1989. – С.101.

[89]Там само, с. 130.

[90]Там само, с. 130–131.

ня святого»[91]. Паломники вірили, що лампади біля гробниці спалахують чудесним чином, од вогню з небес; від цих лампад запалюють свічки єпископ і диякони, віх їхніх – прочани, і так множиться священне світло, витворюючи грандіозну картину передвеликодньої ночі. У тексті «Хожденья» багатократно обігруються семантично пов'язані поняття «світло – святий – священний», від чого змалювання Святої Землі набуває відповідного пафосу, а «чудесний вогонь» з небес є одним із чинників релігійної екзальтації.

Формування жанру «слова» в руській літературі пов'язане передусім з християнським просвіщенням, тому слово (словесна творчість) мислилось тогочасними авторами як *світло* Христової науки (освіта). Цей жанр мав різноманітні модифікації – проповідь, повчання, передмова, звернення, та в кожному разі художнім центром залишається сила слова (магія, дух), його мисленнєва й естетична енергетика, його блиск та сіяння (художня довершеність, літературна вибагливість). Тому не випадково мотив світла є ключовим в образній структурі таких творів. Бачимо це, наприклад, у «Слові про Закон і Благодать», автор якого Іларіон на контрасті з язичницьким минулим творить образ нового часу: «Хоч були ми сліпі й істинного світла не бачили, і в облудах ідольських блудили, а до того ще й глухі були до спасенного вчення, помилував нас Бог, і возсіяло й у нас світло розуму, щоб пізнали ми його»[92]. У подальшому розгортанні тексту «світлонос-

[91]Житье и хоженье Данила Русьскыя земли игумена // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Худ. лит., 1980. С. 110–112.

[92]Іларіон Київський. Слово про Закон та Благодать // Давня українська література: Хрестоматія. – К.: Рад. школа, 1991. – С. 172.

на» образність множиться і варіюється, художня тканина твору набуває єдності завдяки таким імплікатам, як «всемилостиве око благого Бога», «возсіяв розум», «зорі благовір'я з'явилися», «слово євангельське землю нашу осіяло», «город іконами святих освітлюється і виблискує»[93]. У «Слові на Фомину неділю» Кирила Туровського також домінують світлові образи, зокрема в картині приходу весни, яка в авторській уяві асоціюється з Христовим воскресінням: «Нині небеса просвітилися, скинули з себе, як веретища, темні хмари, і світлим повітрям славу Господню сповідають (...). Нині сонце, красуючись, на висоту сходить і, радіючи, землю огріває, – сходить бо нам од гробу праведне сонце Христос»[94].

Художній паралелізм у зображенні весни-воскресіння у творі Туровського засвідчує наявність двох традицій у тогочасному письменстві – фольклорної і літературної, які, намагаючись відштовхнутися одна від одної, натомість тісно перепліталися навіть у межах одного тексту. А «Слово про Ігорів похід», обравши форму літературного жанру, способом свого художнього мислення довело все ще могутню силу фольклорної традиції. Нею зумовлений у пам'яті і мотив світла, що виявляє себе у різних компонентах тексту як ефективний образотворчий засіб. Затемнення сонця у «Слові» – лихе передвістя, яке в художньому сенсі «програмує» подальший розвиток сюжету: «свѣт свѣтлый» Ігор приречений, бо тьма покрила сонце,

[93]Там само, с. 174–177.

[94]Туровський Кирило. Слово Кирила… по Великодню // Давня українська література: Хрестоматія. – К.: Рад. школа, 1991. – С. 183.

його військо та його благородні *наміри* («сонце ему тьмою путь заступаше»)[95]. Те ж «свѣтлое и пресвѣтлое слънце» – всемогутня сила, до якої звертається зі своїми благаннями Ярославна. «Зоря свѣт» в одному випадку є елементом вечірнього пейзажу, а в іншому – «кровавыя зори» – символізує криваву битву. У «Слові» світло має своє забарвлення (криваво-червоне, «синии млънии», «златым шеломом посвѣчивая»), своє смислове значення (князі – сонця, місяці, «два солнца помѣркоста, оба багряная стлъпа погасоста и с нима мѣсяци, Олег и Святослав, тьмою ся поволокоста»[96], слово Святослава – «золоте»).Наприкінці твору ще раз змінюється семантика сонячного світла: «Солнце свѣтится на небесѣ – Игорь князь в Рускои земли»[97]. Це символізує радість і нарешті знімає мотив тьми, започаткований у картині сонячного затемнення.

Таким чином, у писемних пам'ятках києворуської пори домінує християнська інтерпретація світла, смисл якої відповідає словам із послання Павла до ефесян: «Ви були ж колись темрявою, тепер же ви світло в Господі, – поводьтеся, як діти світла» (5:8). Водночас давні твори не відкидають зовсім і художніх надбань язичницької епохи, включаючи їх для естетичної виразності в образну структуру літературного тексту.

[95]Слово о полку Ігоревім / Упоряд. Л. Махновець. – К.: Рад. школа, 1983. – С. 28.

[96]Там само, с. 38.

[97]Там само, с. 54.

ОБРАЗ ЧАСУ У ЛІТЕРАТУРІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Відчуття людиною часу з давніх пір поставало у різноманітних образних уявленнях та осмислювалося не просто як форма тривалості, певна дистанція, абстрагована від черговості, послідовності подій, а і як якісний вимір буття: «добрий час», «мирний час», «жорстокий час», «важкий час», «сприятливий час» тощо. Саме якісний вимір наочно характеризує світовідчуття епохи, свідомість людини, ритми життя, мотивацію вчинків, міжособистісні стосунки. Умовність уявлюваного часу, логізованого в абстракції, вимагала ще й образної «матеріалізації» (художньої опредмеченості), тому є сенс говорити про образ часу – як про один із провідних образів кожного літературного твору будь-якої епохи.

У найдавніший період історії людства сформувався образ *міфологічного* часу, специфіка якого зумовлена сприйняттям природних ритмів. Це – час циклічний, рух-час календарний, колобіг часу. Астральні чинники, поєднані з аграрними, витворили блискучий календарний цикл обрядів, заснованих на вигадливому розгортанні переважно хронікальних міфів (в українському фольклорі – міфи про астральних богів, персоніфіковані образи Весни, Літа, Осені, Зими, дванадцяти місяців, днів тижня та ін.).

Інший образ часу цього періоду – *епічний* час – символізував собою замкнутість і незворотність часу. Це час героїчної поезії й епіки (казки, легенди), він майже не пов'язується з історичними подіями чи аграрними циклами, тому виникає враження позачасо-

вості (художній час пісень-слав, билин, казок, легенд хоч і підпорядкований якимось значним подіям, але відділений від реального часу «абсолютною епічною дистанцією» (М.Бахтін) – все, що відбулося, завершене і неповторне; «колись», «во время оно» – це образний екстракт часу).

Думка Аристотеля про час як міру руху була переосмислена в Середні віки Августином: тяглість часу, на його переконання, «одушевлена». «Отже, – твердив філософ, – у тобі , душе моя, вимірюю я часи (...) І коли вимірюю їх, то вимірюю не самі предмети, котрі минають і минули вже безповоротно, а ті враження, які вони справили на тебе»[98]. Для сприйняття минулого є пам'ять, теперішнє осягається спогляданням, а для майбутнього існує сподівання[99].

Книжна художня творчість Середньовіччя орієнтувалася на трактування часу у Святому Письмі. Ветхий Завіт зображував час як есхатологічний процес: від сотворіння світу – до пришестя месії, котрий мав визначити подальший рух часу. Біблійний час має свої межі і на нього не поширюється поняття «вічності», оскільки це атрибут Бога. Книга Буття повістує про початок («сотворіння світу»), а міф про «вічне царство» – не часова перспектива, а лише сподівана можливість.

Новозавітний час бере відлік від різдва Христового. Кульмінаційний момент у триванні цього часу – трагічне завершення земного життя Ісуса, після чого розпочинається фінальна стадія в історії роду людсь-

[98] Августин. Исповедь // Творения бл. Августина. – Ч.1. – К., 1901. – С. 57.

[99] Там само, с. 20, 28.

кого, яка закінчиться другим пришестям Христа. Векторна спрямованість часу, його лінійність і незворотність – іманентна властивість світовідчуття середньовічної людини, яка не прагне усвідомити час – вона його *переживає*.

У середньовічному світогляді минуле і майбутнє володіють більшою цінністю, ніж теперішнє, означене як «бренний» час. Августин протипокладає Граду земному (держава) – Град Небесний: перший тлінний, приречений на загибель, а другий – вічний. Отож песимізм переплітається з оптимізмом, основою якого є очікування небесного блаженства[100]. У такому контексті мають свій образний смисл такі категорії, як «вічність» (aeternitas), «вік» (aevum) і «час життя» людства» (tempus). Перша з них – позачасова; aevum – «створена вічність» (вона має початок, але не має кінця); «земне життя» – «тінь вічності», період підготовки до вічності, перехід до якої може застати людину в будь-яку мить.

Уявлення про час у Київській Русі характеризується співіснуванням образів міфологічного, епічного і середньовічного часу[101]. Перші два художньо реалізуються у фольклорі, останній – у літературі, причому названі типи художнього часу постають здебільшого паралельно, іноді перехрещуючись у вигляді контамінованих художніх елементів твору.

Найяскравіше виявив себе образ часу в його средньовічному сприйнятті й осмисленні на сто-

[100]Августин. О Граде Божием // Творения бл. Августина. – Ч. 4. – К., 1905. – С. 22–24.

[101]Отечественная общественная мысль эпохи Средневековья: Историко-философские очерки. – К.: Наукова думка, 1988.

рінках *старокиївських літописів.* Власне, уже сама жанрова заданість літопису закорінена у темпоральному мисленні тієї доби і підпорядкована відображенню «земного життя» давніх східнослов'янських етносів.

Давні руські літописці відображають низку минулих подій, наслідки яких мають незворотний характер. Послідовність подій минулих – схема, що дозволяє бачити обриси сучасного і майбутнього. Історичний міф про «земне життя», отже, існує у свідомості літописця у трьох часових вимірах – така його мисленнєва і водночас художня структура. Кожен елемент цієї структури у літописній творчості має неоднакове значення і функцію. Літописання – це завжди репродукція історії, проте відтворений факт літописець наче заново переживає, створює ілюзію його «сьогоднішньої значимості». Уявна теперішність відображеного факту не стільки запліднена майбутнім, скільки обтяжена минулим. Відтак «земне життя» – «текуче і бренне», це час «явищ», а не «сутнісний час», тому він не самостійний. Час – лише зовнішня варіація в основі своїй нерухомого світу[102].

Рух земної історії, на думку літописця, визначений божественним замислом, тому все, що відбувається, має відбутися – його необхідно лише сумлінно зафіксувати, підтвердивши тим істинність і силу божественних накреслень. «Літописець, – як зауважував Д. Лихачов, – візіонер вищих зв'язків (...) Він описує рух фактів у їх масі. Прагматичний зв'язок фактів він прагне не помічати, оскільки для нього важливіша їх

[102]Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Наука, 1984. – С. 131.

загальна залежність від божественної волі (...) Він показує «марнотність» історії»[103].

Двоїстість історичного міфа, розгорнутого у «Повісті минулих літ», полягає в імплікації внутрішнього (божественного) смислу і конкретно-чуттєвої форми оповіді («земний» план зображення, словесно-художнє оздоблення). Завдяки цьому моделюється образ історичної плинності часу, який заповнюється, інкрустується деталями – це схоже на фреску, створену за допомогою камінчиків різноманітної форми і барви. Пам'ятаючи про божественну істину і зберігаючи основні просторові, смислові параметри образу та принципи зображення, літописець покладається на свою здатність і майстерність (яка також від Бога) у відтворенні картини історії.

Історія Русі неодмінно пов'язується з історією всесвітньою, поданою у біблійному тлумаченні. Задекларувавши у перших же рядках «Повісті минулих літ» завдання «місцевого значення» («откуду есть пошла Руськая земля, кто в Кіевѣ нача первѣе княжити и откуду Руськая земля стала есть»), літописець актуалізує «чужий смисловий горизонт» (Г. Яусс), тобто біблійний текст, сягнувши для своєї повісті часової відмітки, означеної у легенді про всесвітній потоп і чудесне порятування Ноя (власне початку історії – «сотворіння світу» – літописець торкнеться значно пізніше, коли під 986 роком змоделює діалог Філософа і Володимира, де продублює ранні біблійні міфи, додавши на цей раз і легенду про створення світу і перших людей).

[103]Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – С. 258–259.

Прилучивши історію Русі до «вічного», літописець аргументує це легендою про апостола Андрія, котрий осінив хрестом придніпровські гори і провістив виникнення тут Києва. Так вперше у складну літописну конструкцію вводиться «час християнської легенди». Але він закономірно пов'язується з місцевим міфологічним часом, бо далі викладається легенда про заснування Києва трьома братами, позбавлена трансцендентного смислу, «обтяжена» конкретними історичними реаліями і фольклорним модусом топонайменування.

Репродуктивний характер осмислення далекого минулого у «Повісті минулих літ» – це, власне, «малюнок по пам'яті». Тому на перших сторінках літопису час сконденсований, без орієнтирів, а події, відтворені тут, мають скоріше позачасовий сенс. Тут час не міряний, він дискретний і приблизний, зітканий із розрізнених оповідей, почерпнутих з усних джерел чи невідомих нам книг. І тільки тоді, коли в літописі було «числа положено» (852 рік), наявна спроба хронологізувати попередню історію. Перший часовий блок охоплює роки від Адама до візантійського імператора Михайла, а часові проміжки визначаються то за біблійними орієнтирами, то за династичним принципом: «От Адама до потопа лѣт 2242, а от потопа до Оврама лѣт 1000 и 82, а от Аврама до исхождения Моисѣева лѣт 300 (…) а от Христова рождества до Коньстянтина лѣт 318, от Костянтина же до Михаила сего лѣт 542»[104]. Другий часовий блок – «руський»: «А от первага лѣта Михаилова до перваго лѣта Олго-

[104]Повесть временных лет // Памятники древнерусской литературы: XI – начало XII века. – М.: Худ лит., 1978. – С. 34.

ва, рускаго князя, лѣт 29; от перваго лѣта Олгова до перваго Игорева лѣт 31; а от пероваго лѣта Игорева до перваго лѣта Святославля лѣт 33; а от перваго лѣта Святославля до перваго лѣта Ярополча лѣт 28; а Яроплк княжи лѣт 8; а Володимер княжи лѣт 37; а Ярослав княжи лѣт 40. Тѣмже от смерти Ярославли до смерти Святополчи лѣт 60»[105]. Якщо в першому блоці тяглість часу відображена за допомогою «вікопомних» подій (сотворіння світу, різдво Христа) або «вікопомних» імен (Аврам, Мойсей, Давид, Соломон, Македонський, Костянтин Великий), то в другому позначається тривалістю князювання (не земного життя!) династії Рюриковичів.

«Поклавши числа», літописець створив хронологічну схему (модель історичного часу), яка й розгортається на подальших сторінках «Повісті»: «Но мы на прежнее возъвратимся и скажем, што ся здѣя в лѣта си»[106].

Часовим орієнтиром у літописі стає *подія* (навіть хронологічна диференціація за допомогою рубрики «в лѣто…» не має такого значення, як зафіксована подія, бо немала частина «літ», занесених у літопис для збереження послідовності, залишається «німою», без зазначення того, що в цей рік відбулося). Отож образ часу нерозривно пов'язаний з образом *дії* (військові походи, вчинки, приєднання земель, всілякі переміни у державі тощо).

Від значимості подій залежить темп літописної оповіді. Час «згущується», коли подається лаконічна інформація: «В лѣто 6421 (913). Поча княжити Игорь

[105] Там само, с. 34.
[106] Там само, с. 34.

по Олзѣ. *В се же время* поча царьствовати Костянтин, син Леонтов. И древляне затворишася от Игоря по Олговѣ смерти»[107] (*курсив мій* – П.Б.). Час «уповільнюється», коли про певну подію розповідається ширше, деталізовано (вбивство древлянами Ігоря, діалог Філософа та Володимира, хрещення Русі, убивство Бориса та Гліба та ін.). Час «зупиняється», коли йдеться про укладення державних угод (912 рік – «межю Русью и Греки»; 945 рік – відновлення миру Візантії з Ігорем). Наведені у літописі положення угоди – не просто юридичний документ, а «застиглий час», його релятивна прикмета. Ремінісценції з релігійних та історичних джерел, компіляції при компонуванні твору – структурний елемент історичного міфа, відтак фіксоване минуле, яке актуалізується в теперішньому часі і разом з тим часто є дидактичним уроком для майбутнього. Поняття «досвід» (історичний, життєвий) у літописі – триєдине поняття в темпоральному сенсі, бо включає в себе минуле, сучасне і майбутнє.

Починаючи з порічних записів, відображення часу набуває цілісного характеру. Навіть там, де літописцю не вистачало інформації або він вважав, що «нічого особливого» не відбулося, номінуються роки, і хоч вони «порожні» з погляду подієвості, історичної інформованості, проте зберігають хронологічну канву загального історичного сюжету.

У такому сюжеті, викладеному у «Повісті минулих літ», є кульмінаційний, поворотний момент, досить важливий для середньовічного тлумачення часу. За Августином, істина історії виявила себе раз і назавжди в єдиній унікальній події – втіленні Слова. Той зем-

[107]Там само, с. 56.

ний час у християнському світорозумінні, властивому і літописанню, ілюзійний, за винятком легенди про Христа. У Євангелії від Іоанна у дискусії з юдеями Христос мовить: «Поправді, поправді кажу вам: перш, ніж був Авраам – Я є» (Іоанн, 8:58). Час міфа про Христа не вкладається в лінійну хронологічну послідовність, бо віра – незмінна, абсолютна, позачасова.

З таким авторським переконанням і було започатковано літопис, час у якому розподілений надвоє: час варварства і час християнської віри. Плинність часу помітно уповільнюється, коли літопис оповідає про вибір віри Володимиром. Потужним потоком у літописний текст вливаються цитати зі Святого Письма і богословських творів; особливої ваги в осмисленні історичного зламу набирають цитати із послання апостола Павла до корінфян: «Ветхая мимоидоша, и се быша новая»; «Нынѣ приближися нам спасенье, нощь успѣ, а день приближися»; «Им же привиденье обрѣтохом вѣрою в благодать сию, им же хвалимься и стоим»; «Нынѣ же освободившеся от грѣха, поработившеся Господеви, имате плод ваш и священье»[108]. Опозиційні пари «ветхая» – «новая», «нощь» – «день» творять образ оновлення часу, надають йому *якості*, поділяють час «до різдва Христового» – «від різдва Христового», а в києворуській традиції «до хрещення Русі» – «від хрещення Русі». Саме в часовому ракурсі відтворено в «Повісті минулих літ» образ князя Володимира: «ветхая» і «новая» часи асоціюються з поняттям «гріх» і «святість». «Колишній» Володимир був «побѣжден похотию женскою» (мав шість дружин, «наложниць бѣ у него 300 в Вышгородѣ, а 300 в

[108]Там само, с. 134.

Бѣлгородѣ, а 200 на Берестовѣ в селци»), «и несыт блуда, приводя к собѣ мужьски жены и дѣвицѣ растъляя»[109]. Володимир-християнин уже характеризується як «заступник и кормитель» убогих, «новий Костянтин», добротворець «Русьстѣ земли»[110]. Розділивши земний час Володимира на контрастні частини, літописець не втримується від християнського моралізаторства: «Аще бо бѣ и преже на скверную похоть желая, но послѣже прилежа к покаянию, якоже апостол вѣщеваеть: «Идеже умножиться грѣх, ту изобильствуеть благодать»[111], тим самим закладаючи ідеологічну основу майбутньої канонізації князя. Так в образі Володимира поєдналося «варварське» минуле, добротворно-християнське сучасне і святе майбутнє.

Аналізуючи «літописний жанровий час», Д. Лихачов підкреслював «відсутність мотивацій, спроб з'ясувати причинно-наслідковий зв'язок подій»[112], хоч, на мою думку, такий висновок дослідника не відображає в цілому детермінований характер зображуваних подій. Літописці справді не завжди мотивували чи історично обгрунтовували події, витримуючи іноді багатозначну паузу або ховаючись за цитати з інших джерел (позиція об'єктивного, безпристрасного оповідача), але вони вільно і довільно оперували історичним матеріалом, то спресовуючи, то розтягуючи його в часі, а то й «повертаючи» час назад. І в кожному разі вбачали у своєму методі сенс. Звернемося хоч би до «завертання» часу. Під роком 1044 сповіщається: «Вы-

[109]Там само, с. 94.
[110]Там само, с. 146.
[111]Там само, с. 146.
[112]Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – С. 258.

гребоша 2 князя, Ярополка и Ольга, сына Святославля, и крестиша кости ею, и пололжиша я в церкви святыя Богородица»[113]. У 1072 році «пренесоша святая страстотерпця Бориса и Глѣба»[114]. Мотивація подій очевидна: християнізація «язичницьких» князів. Та водночас літописець вказує на спробу «відтягнути» деякі події XI ст. до давнішої часової межі – 988 року, коли охрещена була Русь. Штучне зміщення «сутнісного часу» не деформує плинність «часу взагалі», бо такі інверсії покликані облагородити християнською вірою тих, кому волею того ж таки часу довелося жити «не в тій» історичній добі.

У «Повісті» спостерігаємо і «забігання» в майбутнє. Це стосується передусім не «стратегічного часу» (за християнською версією, як уже говорилося, земна історія спрямована до кінця світу), а «ситуативно-історичного часу» (окремі події, відтинки часу). До літописів обов'язково заносилися факти (в літописному значенні – події), пов'язані з астрономічними явищами – знаменнями. Відтак їм надавалася велика вага, бо вони провіщали майбутнє, до того ж у його якісному вимірі. Наприклад, знамення 1113 року «на сонці» (затемнення сонця) провістило смерть князя Святополка, а в 1065 році «бысть знаменье на западѣ, звѣзда превелика, лучѣ имущи акы кровавы, въсходящи с вечера по заходѣ солнѣчнѣмь и пребысть 7 дний»[115]. Знамення передвіщає, закладає інтригу в історичний сюжет, проте літописець з ретроспективних позицій по-

[113]Повесть временных лет // Памятники древнерусской литературы: XI – начало XII века. – М.: Худ. лит., 1978. – С. 168.
[114]Там само, с. 194.
[115]Там само, с. 178.

спішає не стільки нейтралізувати інтригу, скільки одразу ж довести правдивість знаків із «вищих сфер»: «Се же проявляше не на добро, посемь бо быша усобицѣ многы и нашествия поганых на Русьскую землю, си бо звѣзда бѣ акы кровава, проявляющи крови пролитие»[116] [6: 178].

Є в «Повісті минулих літ» декілька місць, цікавих з погляду контамінації міфологічного та християнсько-середньовічного часу. Зазначимо одне з них. Розмірковуючи про «книжну мудрість» і ставлячи за заслугу князю Ярославу примноження на Русі книг та книжників, літописець вдається до художньої паралелі: «Якоже бо се нѣкто землю разореть, другий же насѣеть, ини же пожинають и ядять пищю бескудну, – тако и сѣ. Отець бо сего Володимер землю взора и умягчи, рекше крещеньем просвѣтив. Сѣ же насѣя книжными словесы сердця вѣрных людии, а мы пожинаем, ученье приемлюще книжное»[117]. Зіставивши землеробський циклічний час із часом християнського просвіщення, літописець створив витончений художній образ, що прикрасив сторінки найдавнішого вітчизняного літопису.

Темпоральне мислення авторів *паломницьких творів* засноване на напрузі переживання свого часу, який протягом мандрівки до святих місць набуває сенсу *спасіння*. Оскільки у ходінні час буденний і сакральний (останній співпадає з перебування на Святій Землі), то емоційно-піднесений стан душі паломника найвиразніше виявляється саме в розповідях про ті місця, де Христос набув плоті і зазнав страстей. Уява

[116]Там само, с. 178.
[117]Там само, с. 166.

пілігрима обернена в минуле, бо земний шлях Христа завершився, аде воночас спрямована і до майбутнього, в очікуване спасіння. Теперішнє для пілігрима – «бренне», воно горіховне, його хочеться позбавитися, і паломницька мандрівка є можливістю наблизити майбутнє, спастися.

Драматизм переживання часу паломником, зумовлений зреченням земного буття і націленістю виконати свій вищий духовний обов'язок, накладає відбиток на його дії і вчинки, але вони усвідомлюються ним як «враження душі» (Августин).

Час у ходінні підпорядкований трансцендентній ідеї, а його спрямованість двопланова: а) до святих місць; б) до спокути, очищення душі, спасіння.

Довжина шляху паломника вимірюється часом. Ось фрагменти із першого відомого паломницького твору «Житьє и хоженіє Данила Русьскыя земли игумена» (подорожував між 1106 і 1108 роками): «И єсть Тиверада град 4 дний от Иєрусалима пѣшому человѣку ити (...) В горах каменых ити 3 дни, а четвертый день подлѣ Иордан по полю ити все к всходу лиць»[118]; «И ту стояхом у мосту тою весь день тѣ, и к вечеру князь Бальдвин поиде за Иордан к Дамаску с вои своими. Мы идохом в град Тивириадьский у ту пребыхом 10 дний в градѣ том, дондеже прииде князь Бальдвин с воины тоа от Дамаска. Мы же дотолѣ походихом во вся мѣста та святаа около Тивериадьского моря»[119].

І хоч Данило Паломник у своєму творі все ж надає перевагу просторовим вимірам, проте використання

[118]Житье и хоженьє Данила Русьскыя земли игумена // Памятники древнерусской литературы. XII век. М.: Худ. лит., 1980. – С. 82.

[119]Там само, с. 90.

ним часових мірок – помітний прийом сприйняття простору. Зрозуміло, що такий вимір шляху досить приблизний, це *власний* вимір паломника, це *його* час руху.

Таким чином, час у ходінні має географічні, просторові параметри – власне, йдеться про *хронотоп* дороги, про поняття, яке виражається метафорою «час іде». Цей образ є художнім символом ходіння.

Розгортання часу у паломницькому творі має певні закономірності. По-перше, воно характеризується цілісністю зображення – дорога від початку до кінця. У більшості ходінь розповідь про початок або якусь частину шляху опускається, бо не передбачена традиційною схемою твору, у якому головне – опис святих місць. Але початок дороги фіксується і розповідь про неї доводиться до логічного завершення. По-друге, розповідь у ходінні має чітку хронологічну послідовність, вона ніколи не повертається і не забігає наперед. Біблійні й апокрифічні легенди, до яких звертається паломник як у минуле, а також усвідомлення кінцевої мети подорожі у майбутньому – це скоріше вказівка на позачасовий смисл подій. По-третє, час у ходінні замкнений і конкретний, оскільки це «земний» час, межі якого означені початком і завершенням мандрівки. Цей час не збігається з життям паломника. Він у нього розпочинається з першими кроками до святих місць (буває, що іноді пілігрим указує на «гріховну» юність) і завершується біля Гробу Господнього.

Час написання ходіння також має свої особливості. У більшості випадків час мандрівки до святих місць не співпадає з часом створення ходіння. Паломники бралися за перо після того, як поверталися на батьківщину. Ігумен Данило, очевидно, робив письмові за-

писи під час подорожі, зокрема за допомогою «книжного мужа», котрого він зустрів у монастирі св. Сави в Єрусалимі: «И тот муж показал мнѣ все поистине, по святим книгам розузнав основательно»[120].

Автор мандрівки до святих місць відобразив переживання ілюзорного часу (час християнської легенди) і реального часу (час подорожі). Така двоплановість сприйняття часу у ходіння має амбівалентний характер.

Агіографічний жанр відображає людину, котра усвідомлює себе одразу у двох часових планах: у плані «тимчасового» земного буття і у плані історичних, вирішальних для людства подій – сотворіння світу і пришестя Христа. Швидкоплинне і марнотне життя збувається на тлі всесвітньої драми, вплітається у неї, вбираючи новий, вищий смисл. Свідомість навернутої до християнської віри людини ще вся у земному часі та міфологічних уявленнях, але вже не може відкинути смисл сакральної історії, і це суттєво впливає на вчинки, поведінку особистості, спасіння якої залежить від включення в сакральний процес[121].

Художній час руського житія базується на протиставленні «тимчасового» і «вічного». Діалектика цих понять у структурі жанру складна: вічне виявляє себе у тимчасовому, а тимчасове стає необхідною умовою для переходу у вічне (місце здійснення жертви заради Царства Божого – тут, на землі). Оскільки земне життя – тимчасове, то воно буденне і марнотне, гідне зневаги. Водночас саме земні діяння людини мають по-

---

[120]Там само, с. 90.

[121]Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Наука, 1984. – С. 153–154.

статати перед судом Божим, де і вирішується спасіння людини. При всій марнотності, земне життя має бути сповнене прагненням до вищого смислу: спасеться той, хто здатен на боговгодні справи, хто триматиметься Закону Божого, вестиме аскетичне, страдницьке, матеріально не обтяжене життя – оце і є шлях до «вічного», залучення до сакрального часу. Агіографія подає взірці такого праведного життя, образно ілюструє шлях до Царства Божого.

Образ святого має специфічний темпоральний вимір – aerum, «створена вічність», яка має початок, але не має кінця. З цим пов'язане поняття святості: «Як феномен земного життя – святість є вчинена, вона має початок, та оскільки своєю суттю вона виходить за межі світу наявного буття, репрезентуючи тут «світ інший», вона не має кінця, безпосередньо прилучаючись завдяки цьому до вічності»[122].

Художньому часу житія притаманна двопланова структура: у ньому є «минуле» (земне буття святого) і «майбутнє» (перехід у Царство Боже, посмертні чудеса). Поміж «минулим» і «майбутнім» – момент істини, відтворений у житійній оповіді досить специфічно. Власне, йдеться про трагічну мить у долі героя – фізичну смерть, яка у житті є запрограмованою і невідворотною. Так, у «Сказанні про Бориса і Гліба» Борис, побачивши перед собою вбивць, почав молитися. Далі він проголошує довгу молитву, після якої зловмисники «от слез не можааху ни словесе рещи», «с въздыханиемь горьким жалостьно глаголааху и плакаахуся и каждо в души своея стонаше» (далі – чималий «пока-

[122]Горський В. Святі Київської Русі. – К.: Абрис, 1994. – С. 10.

янний» абзац)[123]. Так само показано і смерть Гліба, котрий довго промовляє перед убивцями, молиться; на кілька сторінок розтягується зображення смерті Феодосія Печерського, який також виголошує молитви, повчає братію[124]. Навмисне уповільнення, гальмування часу у житті має на меті психологічно підсилити його значимість. По суті, це кульмінаційний пункт у часово-просторовому розгортанні легенди про святого, після чого відразу викладається розв'язка: вказана календарна дата смерті (це має значення для канонізації і вшанування святого), означена грань «вічності» як прямий наслідок або земного мучеництва (Борис і Гліб), або праведного життя (Феодосій): «И принесеся жертва чиста Господеви и благоговѣйна, и взиде в небесния обители к Господу (...) и восприяста вѣньца его же, и возрадовастася радостию великою неизрѣченною, юже и улучиста»[125]. Цитація, зрештою, ніби ілюструє проголошені Ісусом Христом слова: «У віці наступнім – життя вічне» (Лука, 18:30).

Руські житія викладають «земну» біографію святого як дійсніть, що збулася, і дають певні відхилення в цьому плані від типового житія візантійсько-болгарського зразка. Житія Бориса і Гліба, Феодосія Печерського, Ольги, Володимира мають історичну основу, закладену у «Повісті минулих літ». Отже, викладені тут події міцно прив'язані до історичного буття, на відміну від перекладних житій, події з яких сприймаються як

[123]Сказание, страсть и похвала... // Памятники древнерусской литературы. XII век. М.: Худ. лит., 1980. – С. 186.

[124]Житие преподобного отца нашего Феодосия... // Памятники древнерусской литературы. XII век. М.: Худ. лит., 1980. – С.382.

[125]Сказание, страсть и похвала... // Памятники древнерусской литературы. XII век. М.: Худ. лит., 1980. – С. 294.

позачасові. Відповідно, оповідання про Бориса і Гліба охоплює лише кульмінаційний момент у їх короткій біографії. Повніше викладено біографії інших святих: як правило, тут відтворено час земного життя святого – від дитинства до смерті. Літописець зазначає: «Се же житіє преподобьнаго отьца Феодосія, єже от уны възрасты до сьдѣ»[126] (від юних літ до старості). Життя мученика чи праведника розкривається як боротьба зі злим духом або з нечестивими людьми, яких наставляє диявол. Така боротьба вкладається у часовий вимір людського життя. Характерний вислів автора житія Феодосія Печерського «от многаго мало вписах» свідчить про те, що у творі герой *вивільняється від усього тимчасового*, «бренного» у його житті; акцентовано на тих подіях і рисах, з яких і будується образ святості. Тож автор житія свідомо малює не портрет, а ікону, надаючи кожній деталі символічного смислу. До речі, порівняння житій із старокиївською іконографією дає підстави говорити про деякі спільні риси в зображенні святих: лаконічна і строга композиційна схема, стримані кольори обмеженої гами на приглушеному тлі, чіткість силуету, сувора напруженість, площинність форм, певна статичність у моделюванні «лику».

Оскільки «земний план» життя святого відтворює минулу дійсність, то невипадковим в агіографічних творах є «забігання вперед», часові зміщення, бо лінійна хронологічна послідовність тут не має принципового значення. Тому й зустрічаємо у тексті такі висловлювання: «По вся же дьни святых мясопущѣ святый отец

[126]Житие преподобного отца нашего Феодосия... // Памятники древнерусской литературы. XII век. М.: Худ. лит., 1980. – С. 382.

наш Феодосий отхожаше в святую свою пещеру, идеже и честьное его тѣло положено бысть»[127]. Той же Феодосій *наперед* знає день своєї смерті: «И уже на конець тоя прешел, прежде увѣдѣв, еже к Богу своє отшествіє в день покоя своєго»[128], а Борис і Гліб також *наперед* відають, що їх уб'ють, і підкоряються долі. Провидіння часу і пори – це вже атрибут святого, хоч, за змістом житія, святий ще перебуває у земному вимірі буття.

Агіографи нерідко використовують символічне значення «світла» і «тьми» в образній формі «дня» і «ночі» для змалювання боротьби святого з темними силами. Найманці Святополка приходять убити вночі: «Посланнии же приидоша от Святополка на ночь»[129]. Символічною є кінцівка житія Феодосія Печерського, котрий помер на світанку: «Умрет же отець наш Феодосий в лѣто 6 и 582 (1074 – П.Б.), мѣсяца маиа в 3, в суботу, якоже пророче сам, въсиявьше сълньцю»[130]. Сонячне світло символізує перемогу над силами зла (ночі-темряви), перехід у вічність.

Художній час *проповіді* пов'язаний з християнським календарем, в основі якого – хронологізовані події священної історії. Опозиційна пара «сакральний час» – «профанний час» набуває у проповіді понять «святкового» та «буденного». Християнське свято – це не тільки пам'ять про події священної історії, а й привід їх заново пережити – і так з року в рік, в один і той же

[127]Там само, с. 334.

[128]Там само, с. 384.

[129]Сказание, страсть и похвала… // Памятники древнерусской литературы. XII век. М.: Худ. лит., 1980. – С. 286.

[130]Житие преподобного отца нашего Феодосия… // Памятники древнерусской литературы. XII век. М.: Худ. лит., 1980. – С.390.

час. Ті події «не щезли, вони існують у вічному світі і продовжують існувати у тимчасовому, повторюючись у християнському календарі»[131]. На відміну від язичницького свята, яке є не спогадом, а щоразу пережитою подією, християнське свято – це спогад про минуле, який набуває форми літургійної відправи, важливим елементом якої є проповідь. Її призначення – словом оживити, освіжити фрагмент священної історії, створити відповідне емоційне тло, «наблизити» до давно минулої події, про яку йдеться в Біблії. Тому час у проповіді обернений до минулого, це твір анахронічний за змістом, та разом з тим він актуалізує «теперішнє». Вживання дієслів у граматичній категорії теперішнього часу створює ілюзію, що подія відбувається «тепер і тут». Ось як, наприклад, імітує теперішність події Кирило Турівський у своїй проповіді на Фомину неділю: «Днесь ветхая конець прияша (…) Нынѣ небеса просветишася (…) Ныня древа апостолскыя наводняються, и язычныя рыбы плод пущають, и рыбари глубину Божия въчеловѣчения испитавше, полну церковную мрежю ловитвы обрѣтають (…) Ныня все доброгласная птица церковных ликов гнездяшеся веселяться»[132]. Ефект «теперішності» події підсилює в цій проповіді паралель між християським святом і весняним пробудженням-воскресінням природи.

Через проповідь ритор і слухач мають можливість прилучитися до «вічного», уявно наблизившись і по-

[131]Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – С. 243.

[132]Еремин И. Литературное наследие Кирилла Туровского // ТОДРЛ. – Т. 13. – М.-Л., 1957. – С. 416–417.

ринувши у сакральний час біблійних легенд. Кирило Турівський, зокрема, робить це блискуче з літературного погляду у проповіді «Слово о сняти тѣла Христова с креста и о мироносицах». Художньо змодельовані тут плач Марії перед розіп'ятим сином, звернення-благання Йосипа до Пілата, картина зняття тіла Ісуса з хреста – все це хоч і пересипане посиланнями на Святе Письмо, проте є емоційно наснаженою, живою, інтимізованою, наочною оповіддю, котра лине з уст ніби очевидця тих подій, від чого слухач запалюється, і створює в кінцевому рахунку ефект «теперішності» подій. Це враження вивершує безпосереднє звернення проповідника до Йосипа: «Но паче всѣх святых подвизался еси, богоблаженный Иосифе, и паче всѣх имаши дерзновение к Христу, к нему же молися и о нас, хвалящих тя, и чтущих твою с мироносицами, и твой украшающих праздник»[133].

Помітна прикмета тогочасної проповіді – включення історичного буття Русі у сакральну історію. «Слово про Закон і Благодать» митрополита Іларіона засвідчує своєрідний спосіб формування темпорального мислення: автор вільно сягає то в старозавітні часи, то в новозавітні, апелюючи до подій та легенд, які необхідні йому для обґрунтування похвали князю Володимиру як хрестителю Русі. Князь на ділі прилучив Русь до священної історії, і ця подія викликає у творчій уяві проповідника поетичні образи та паралелі: «Тогда тьма бѣсовскаго служенія погибе – и солнце євангель-

[133]Туровский Кирилл. Святого Кирилла-монаха слово о снятии тела Христова с креста и о мироносицах на тему евангельскую… // Памятники древнерусской литературы. XII век. М.: Худ. лит., 1980. – С. 322.

скоє землю землю нашу осія; капища разрушися – и церкви поставляються; идолы сокрушаюся – и иконы святых являхуся; бѣсы пробѣгаху – крест грады освящаше»[134].

Отже, у проповіді образ часу постає не як просте повторення минулого, а як «оновлення» біблійних подій, які ніби «проростали», відтворювалися в земній історії, існуючи водночас у вічності і в часових вимірах. Проповідницькі «слова» зближували, поєднували минуле і теперішнє, не акцентуючи на есхатологічному майбутньому.

Апологія майбутнього представлена у *повчаннях*, у яких ця категорія часу розгорнена як умовний образ бажаного і можливого. Християнський концепт спасіння виражений тут, як і в багатьох інших творах літератури доби Київської Русі, у двох вимірах – «вічному» і «земному». «Земне» обтяжене минулим і теперішнім, його «бренність» експлікується в оціночних характеристиках диявольської спокуси і гріха. Такий «земний багаж» людини, на думку навчителя, є перешкодою до спасіння, «обретіння» Царства Божого. Закликаючи позбавитися гріха, автори повчань спрямовують погляд до майбутнього «вічного» як до конечної мети будь-якого християнина. Їхнє слово висвітлює божественну істину, воно правильно орієнтує поведінку християнина, тому це слово виражає мораль, що набуває позачасового значення.

Крім того, кожне повчання тієї пори має свої особливості у творенні образу художнього часу. «Слово

[134]Іларіон Київський. Слово про Закон і Благодать // Золоте слово. Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV століть: У 2-х кн. – К.: Аконіт, 2002. – Кн. 1. – С. 298.

отца Мойсея о ротах и о клятвах» відносить до гріхів язичницькі звичаї та обряди. Створене десь у другій половині XII ст. (Мойсей помер у 1187 р.), воно засвідчило неперебутність дохристиянського світогляду, який розцінюється тут як суспільний гріх, що оскверняє «церковь святую невѣсту Христову». Позбавитись минулого («поганства»), з погляду автора, можна спокутою, причому негайною, оскільки «вѣк короток, а мука долга и бес конца»[135]. Земне «минуле» і гріховне «теперішнє» тлумачаться як мить, а категорія «вічного» у цьому випадку переноситься у площину «безконечної муки», якщо не буде спокути. Образ часу структурується відповідно до «вічних» моральних істин, адептом яких виступає автор повчання, і набуває складної конструкції, як і в іншому творі Мойсея – «Поученіє Моисѣя о безвременном пиянствѣ». У дусі християнської моралі тут варіюються дві категорії – «міра» і «час», які за своєю мисленнєвою наповненістю зливаються у «праведне» поняття, де кожна з категорій доповнює одна одну: «Спанию время и мѣра, похотѣнію время и мѣра, питию время и мѣра, женоложью время и мѣра»[136]. Плотський аспект часу і міри – неминучий і закономірний («всему єсть похотѣнію время и мѣра уречено, живущему в вѣрѣ честьней, в крестьянствѣ»), але гріховного забарвлення він набуває тоді, коли порушується гармонія часу і міри: «Да аще вся та похотѣнія дѣяти будет без времени и без мѣры, то грѣх будет и душѣ, а недуг в телесѣ»[137].

[135]Поучение к простой чади // Памятники древнерусской литературы. XII век. М.: Худ. лит., 1980. – С. 402.

[136]Там само, с. 400.

[137]Там само, с. 400.

Художній час «Повчання» Володимира Мономаха двонлановий. Життя і діяння князя відтворені у земних координатах, а роздуми про сенс людського життя і настанови перебувають у координатах «вічного» і майбутнього. Як кожне повчання, ця літературна пам'ятка акцентує на прилучені до священної історії праведним життям людини. Звідси роздуми про те, що єдиним шляхом до Царства Божого є уникнення гріха і дотримання Господніх заповідей у *повсякденному* житті, здатність до спокути і готовність постати перед судом Божим у *будь-яку мить*: «Уклонися от зла, створи добро, взищи мира и пожени, и живи в вѣкы вѣка»[138].

Багате реаліями руського життя кінця XI – початку XII ст. «Повчання» закорінене своїм змістом у земне історичне буття, яке вже *збулося*, стало минулим, проте весь пафос твору полягає в бажанні вплинути на майбутнє: княжі діти колись стануть державниками, і вони повинні бути праведниками, жити за Словом Божим. Правильність такого вибору Мономах намагається підтвердити власним досвідом: «Унь бых, и старѣхся, и не видѣх праведника оставлена, ни сѣмени єго просяща хлѣба». «Досвід» у тлумаченні автора означає – боговгодні діяння помножені на час. Це в результаті творить образ ідеального князя, чиє життя гідне наслідування. Наведений у «Повчані» ряд історичних подій, так чи інакше пов'язаний із життям Володимира Мономаха, освітлений «вічністю»: «Не хвалю бо ся ни дерзости своєя, но хвалю Бога и по-

[138]Поучение Володимира Мономаха // Памятники древнерусской литературы. XI – начало XII века. – М.: Худ. лит., 1978. – С. 394.

славьляю милость єго, иже мя грѣшнаго и худаго єлико лѣт сблюд от тѣх час суєтных»[139]. Отже, окрема доля людська і доля держави включені в цілісний, неперервний історичний процес, вищим смислом якого є Божа воля і провидіння. Династичний принцип земної влади тільки тоді набуває сенсу, коли збувається під знаком «вічності».

Не зовсім типовим щодо реалізації художнього часу в києворуській літературі є «Слово про Ігорів похід». Двохсотлітня традиція у вивченні цієї пам'ятки дотикає скоріше проблеми часу у її світоглядній структурі, ніж аналізує образ часу як один з об'єднуючих і конституційних чинників художнього світу «Слова». Якщо художній простір (образ Руської землі) цього твору вивчений достатньо, чимало списів поламано дослідниками навколо його історичності й автентичності (це, по суті, з'ясування «історичної тимчасовості», зафіксованої в образах «Слова»), сказано і про відчуття Автором часу, та про вміння користуватися категоріями часу з художньою метою писали мало: деякі міркування з цього приводу можна знайти у Д. Лихачова, Б. Рибакова, Л. Махновця, С. Пушика, Б. Гаспарова[140]. Та навіть ці міркування – лише наближення до теми, і тому на такому шляху неминуча дискусія, про риси якої зауважуємо в дея-

[139]Там само, с. 394.

[140]Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979; Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве и культура его времени. – Л.: Наука, 1985; Рыбаков Б. Петр Бориславич: Поиск автора «Слова о полку Игореве». – М.: Наука, 1991; Махновець Л. Про автора «Слова о полку Ігоревім». – К.: Дніпро, 1989; Пушик С. Криваве весілля на Каялі // Дараби пливуть у легенду. – К.: Рад. письм., 1990. – С.7 – 226; Гаспаров Б. Поэтика «Слова о полку Игореве». – Вена, 1984.

ких найновіших дослідженнях з медієвістики. Зокрема, О. Александров у монографії «Старокиївська агіографічна проза» (Одеса, 1999) застережливо ставиться до «тотального міфологізму, який характерний для підходу Б. Гаспарова» в інтерпретації художнього світу «Слова о полку Ігоревім». Розглядаючи цей твір в міфологічному ключі, Б. Гаспаров «не звернув увагу на те, що він містить також досить помітні пласти символічної образності». О. Александров відзначає «незбіг та навіть протиставлення символічного і міфологічного аспектів образності» пам'ятки[141].

На нашу думку, темпоральне мислення Автора «Слова» має здебільшого міфоепічну специфіку, притаманну билинній та літописній традиціям. Звичайно, «Слово» – не ілюстрація історичної події, яка справді мала місце і в строгій літописній манері викладена в Київському літописі. Тому-то актуальним залишається погляд Д. Чижевського на цю пам'ятку, найхарактернішу рису якої він вбачав у «складному символізмі»[142]. Отже, й образ часу витворений тут за допомогою полісемантичної символіки, яка бере початок у міфологічних уявленнях давньої Русі-України. Міфологія у «Слові» – не світоглядний показник, а лише «гарна поетична прикраса, що належить до того самого поетичного серпанку, яким автор так уміло оповиває все минуле і сучасне»[143].

---

[141]Александров О. Старокиївська агіографічна проза. – Одеса: Астропринт, 1999. – С. 220.

[142]Чижевський Д. Історія української літератури. – Тернопіль: Феміна, 1994. – С. 180.

[143]Там само, с. 183.

Наприклад, вислів «свивая славы оба полы сего времени»[144] по-різному тлумачиться в науковій літературі: поєднання слави перших руських князів зі славою Ігоря (Д. Лихачов); поєднання слави своїх сучасників зі спогадами про минулі часи (Б. Рибаков); оспівування багатьма славами («слава» як жанр словесної творчості) того часу, «оба полы» навколо «сего времени» (Л.Махновець); просторова часова структура космосу, тема парності (С.Пушик). «Оба полы времени» легко пояснюється як «дві половини часу», але які, коли зважити на традиційну тривимірність часу? «Сего времени» – ось, можливо, ключ до символічного значення вислову-образу. Цей час – це теперішнє, яке постає в уяві митця як парна (діалектична, монадна) єдність минулого і сучасного: сучасне не мислиться без минулого, яке вже збулося, але й не щезло зовсім, бо зіллялося в образ «сего времени».

Такий принцип образотворення часу бачимо і в літописах київської доби. Руські літописці відображають минулі події, які мають незворотний характер. Послідовність подій минулих у літописі – схема, що дозволяє бачити обриси сучасного. Історичний міф про «земне життя», отже, існує у свідомості літописця у двох часових вимірах – «колись» і «тепер». І хоч літописання – це репродукція історії, проте відтворений факт літописець наче заново переживає, створює ілюзію його «сьогоднішньої» значимості. Уявна теперішність відображеного факту не стільки запліднена майбутнім, скільки обтяжена минулим, що помічаємо і в «Слові о полку Ігоревім».

[144]Слово о полку Ігоревім / Упоряд. Л.Махновець. – К.: Рад. школа, 1983. – С. 26.

Тут образ часу має ще й виразно якісні виміри. Називаючи Бояна соловієм «старого времени», що співав «старыми словесы», Автор має на увазі зужиту мистецьку традицію, що не вписується у структуру «сего времени» (конфлікт старої і нової художніх концепцій, по суті, означає протиставлення Автором епічної традиції – міфологічній). Але якщо означники часу – «старого», «сего» – мають узагальнюючий характер, то такі образи, як «невеселая година», «жирня времени» – це якісні, тобто емоційні характеристики часу. Теперішній час для Автора – драматичний, «трудний», несприятливий, і причини цього він шукає в часах минулих, коли зароджувалася гризня поміж князями, коли Олег «мечем крамолу кував» тощо. «Жирня времени» – не ідеалізація минулого у «Слові», не ствердження, що були «щасливі», «славні» часи, не апеляція до прадідівської слави», а скоріше всього – спроба окреслити смислові знаки минулого й оптимізувати їх (наприклад, ностальгія за «сильною владою» Ярослава у «золотому слові» Святослава). Загалом, у «Слові о полку Ігоревім» означники минулого часто «поіменовані»: «вѣча Трояни», «на седьмом вѣцѣ Трояни», «лѣта Ярославля», «время Бусово», «старому Ярославу», «старого Владимера», «нинѣшняго Игоря». Заміна абстрактної (числової) хронології іменами історичних осіб – це створення міні-образів часу, коли ім'я заповнює час і несе в собі час, служить своєрідним імпліканом минулого і теперішнього.

За Б. Гаспаровим, основу образної системи «Слова о полку Ігоревім» складає циклічний міфопоетичний час комплексу «загибель – воскресіння»; ця циклічність розривається «теперішнім» з його

лініарністю, а «теперішнє» складається з окремих часових відтинків, що поєднуються один з одним[145]. На наш погляд, така схема у вигляді міфологічного циклу не відповідає художній структурі «Слова», а епілог твору (повернення Ігоря на Русь) – навряд чи можна розцінювати як символ воскресіння (тим більше, як символіку притчі про блудного сина, як про це йдеться у дослідженні Б. Гаспарова). По-перше, за жанром «Слово» – не пісня-слава, а епічна трагедія (християнізований епілог-славослов'я вочевидь випадає з художньої структури твору; складається враження, що він був доточений пізніше). По-друге, темпоральне мислення Автора не запрограмоване на майбутнє, – отже, не може бути мови про циклічність; йдеться про образ «сего времени», про лиху годину, прообраз якої Автор розгледів у минулому. Але він не заглядає у майбутнє, його візії тут відсутні, як і будь-які знаки чи ознаки майбутнього; час перерваний загибеллю Ігоревого війська, а його подовження епілогом (втеча Ігоря, прибуття до Києва, хоч логічно було б до Новгорода-Сіверського чи Путивля) – це також для Автора не майбутнє, а видавання бажаного за дійсне. По-третє, у «Слові» відсутня єдність дії – це мозаїка часо-просторових зображень. Час Ігоря – біографічний, час Володимира, Ярослава – родово-династичний, час Ярославни – міфологічно-символічний (як час замовлянь, молитв), час Святослава Київського – це час повчання, тобто образ бажаного та можливого, час Руської землі – тимчасово-історичний. Ці «часи» переплітаються, схрещуються, а то й співіснують пара-

[145]Гаспаров Б. Поэтика «Слова о полку Игореве». – Вена, 1984. – С. 195–196.

лельно, автономно, що відображає композиція «Слова».

Правда, у «Слові о полку Ігоревім» можемо зауважити часові «забігання» вперед – у художній формі передбачень (знамень) чи снів. Та в цьому разі йдеться про художнє мислення Автора, про літературні прийоми в компонуванні твору. Він вдається до програмування подій, які ще розгортатимуться: епізод із затемненням сонця – прийом, почерпнутий із міфологічної творчості. «Слово» апробує і «сон» як своєрідний художній прийом для «прочитання» того, що сталося поза межами конкретного хронотопу (Київ, 1185 рік). Зрозуміло, що в обох зазначених прикладах помітна спроба Автора психологізувати оповідь, створити сюжетну напругу, і чиниться це за допомогою міфологічної символіки, уже достатньо розвинутої на ту пору в усній поетичній творчості Русі.

Відчуття часу і моделювання його в «Слові о полку Ігоревім» має своєрідний характер, багато в чому відмінний від характеру літературних пам'яток, що орієнтувалися у XII ст. на середньовічний образ часу та його реалізацію в художньому тексті. Ця відмінність зумовлена тяжінням Автора до міфопоетичних та епічних традицій дохристиянської доби; його світосприймання і художнє бачення не є архаїчними для кінця XII ст. – це той тип художньої свідомості, який існував тоді в усній словесній творчості.

ЖАНР «СЛОВА» У ПИСЬМЕНСТВІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

У літературознавстві термін «слово» не застосовувався на позначення жанру. Ним оперували здебільшого у зв'язку з ораторсько-проповідницькою творчістю, в інших випадках він фігурував як ключовий елемент назви твору. Очевидно, це зумовлено багатозначністю, а відтак смисловою розмитістю терміна «слово», що й не дозволяло використовувати його як означення літературного жанру. До того ж «словом» у давній літературі (та і в новій) називали твори різноманітних жанрів, що тягло за собою плутанину, тому і з такого погляду цей термін не підходив для жанрової кодифікації.

Традиційно термін «слово» в медієвістиці вживали щодо красномовства (літературний жанр – проповідь), перейнявши його передусім із заголовків києворуських творів. «Термін «слово», – зауважував І. Єрьомін, – характеризуючи в цілому належність твору до літератури, у творах урочистого красномовства обов'язково вписувався у заголовки, і давньоруські книжники рідко порушували це правило, рідко плутали «слово» з «повчанням», зазвичай строго розрізняючи ці два поняття»[146]. Питання про «слово» як жанр зі своїми художніми принципами, прийомами і правилами ніким з українських та зарубіжних медієвістів не ставилося. Значна кількість творів, що має в заголовку «слово», була розкладена по жанрових поличках і позначена відповідною жанровою біркою.

[146]Еремин И. Лекции и статьи по истории русской литературы. Изд. 2-е. – Л.: Наука, 1987. – С. 236.

Літературний матеріал, що відноситься до києворуського періоду, дає підстави говорити про формування на ранньому етапі становлення української літератури особливого жанру – «слова», і то не в широкому значенні – словесне мистецтво, і не у вузькому – ораторське мистецтво, а у властиво літературному значенні. О тій порі (XI–XIII ст.) художні явища, до яких можна було б застосувати термін «слово», мали досить широке жанрове коло. У цьому разі варто говорити про парадигму «слова»: *сказання*, *одкровення, молитва («моління»), питання («вопросы», «вопрошаніє»), відповіді, служба* (словесний супровід обряду), *канон, бесіда («бесѣда»), передслів'я, похвала* (літературний аналог фольклорної слави) *«рѣчь» «двоєсловіє», «исповѣдь», «обличеніє», «златоуст» (золотослів), «стослов» («стословец»), «перенесіс» («увещевательные слова»)* тощо. І хоч все це – твори літературні, тобто писемні, та назвами своїми вони тяжіють до поняття «мовлення» («глаголати» «рѣкти», говорити, мовити, казати, висловлювати), що стосується усного *о-мовлення* дійсності, а не фіксування мови на письмі (як це, наприклад, відображено у жанрових означеннях літо*пис*, агіо*графія, лист*-послання-епістола, «чтеніє», «описаніє» та ін.). Назвемо це жанровим парадоксом.

«Слово» – не просто термін, що був у вільному літературному вжитку, а *жанрове поняття,* яке формувалося у літературі Київської Русі під впливом кількох чинників.

Вирішальне значення для розвитку писемної творчості на руському грунті мали візантійські літературні традиції. На ту пору у візантійській літературі вже існу-

вав культ писемного слова і книжності, породжений Біблією – Святим *Письмом.* Ідея Животворного Слова стала наріжним каменем у грандіозній будові середньовічної вербальної культури, оскільки, за св. Августином, «Слово – сам Бог, що є правдивим світлом, яке просвічує кожну людину, що приходить на цей світ»[147]. Старозавітні пророки і новозавітні апостоли не лише проповідують усно, а й *пишуть* книги, послання. Книга сприймається як втілення Слова, отож стає святинею, джерелом Слова – божественного світла. Священний текст має трансцендентний характер, труд книжника-писателя набуває релігійного ореолу, азбука сприймається як вмістилище невимовних таємниць.

Біблійна апологетика Слова поступово витісняє й переосмислює античний Логос, який у давньогрецькій філософії означав первісну єдність істинного смислу речей і слів мови, якими ті іменувалися. Уже Філон Александрійський (25 р. до н.е. – 50 р. н.е.) тлумачить Логос як месію, а в християнській інтерпретації Логос набуває рис особистості (іпостась): людське лице Христа – лик втіленого Логоса. У Середні віки «саме ім'я «Логоса», або «Слова», дуже природно асоціювалося з поняттям «слова» як тексту, з поняттям книги»[148]. Носієм «Слова» і «слова» є, звичайно, Святе Письмо, але також і святі, значення слова в житті яких винятково важливе[149], та книжники-нисателі («писцы»), для яких книга водночас і «одкровення», і символ «сокро-

[147] Августин, святий. Сповідь / Переклад з латини Ю. Мушака. К.: Основи, 1996. – С. 114.

[148] Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977. – С. 202.

[149] Александров О. Старокиївська агіографічна проза XI – першої третини XIII ст. – Одеса: Астропринт, 1999. – С. 12.

венного». Записане слово (священний текст) адресується читачеві і слухачеві, внаслідок чого виділяється тип «ученого» (знавець письма, його відтворювач-переписувач) і проповідника (цей проголошує текст для тих, хто не знає письма). Постать «ученого», який читає вголос, також суттєва в контексті розповсюдження слова як тексту: тут поєднуються традиції *усного* слова, притаманного словесному мистецтву за часів античності, і *писемного* слова Середньовіччя.

Засвоєння книжного слова має виразну метафору у Книзі пророка Єзекиїля: Бог звелів пророкові з'їсти «звій книжковий, пописаний спереду і ззаду», щоб проповідувати в «Ізраїлевому домі» (2:8–10; 3:1–3). Синтезований образ промовця і книжника у псалмі 45 («мій язик – мов перо скорописця») свідчить про біблійний архетип церковного діяча-письменника-проповідника, який був популярним у Середні віки.

У Святому Письмі є застереження, які мали певний вплив на функціонування слова у середньовічній свідомості і свідчили, що культ книги не був у ті часи абсолютним. З одного боку, Павло вказує, «щоб від нас ви навчилися думати не більш, як написано» (Перше послання Павла до корінфян, 4:6), але в Другому посланні висловлює й таку сентенцію: «Буква вбиває, а дух оживляє» (3:6). Отож вимога канонічності тексту вступає в суперечність із живою багатоманітністю слова-духу.

Саме така суперечність стала актуальною у процесі засвоєння писемних візантійських традицій старокиївською культурою. Крім фрагментів Святого Письма, у ранньокиївський період літературного розвитку на руський грунт потрапило чимало творів, які

при перекладах і переробках (писемна адаптація) одержали назви з компонентом «слово» або «сказання»: Слово якогось калугера про почитання книжне, Слово Єпіфанія Кіпрського, Слово і сказання Іполита про антихриста, Слово про оманливих учителів, Слово св. Григорія, Слово св. Іоанна Милостивого, Слово св. апостолів: Петра й Андрія, Матвія й Руфа, і Олександра, Слово на Успіння Богородиці, Слово Іоанна Солунського, Слово про Данила Пророка, Стословець Геннадія, Златоуст Іоанна, Сказання про дванадцять снів Шахаїші, Сказання про Іоанна Предтечу та ін. Здебільшого за аналогією називалися і києворуські твори: Слово на Покрову, Слово про Лазареве воскресіння, Слово христолюбця, Слово про загибель Руської землі, Слово про Ігорів похід, «слова» Кирила Туровського, Клима Смолятича, Єфрема Переяславського, Слово Данила Заточника, Похвальне слово Мойсея, ігумена Видубицького монастиря, Слово про князів, Слово Адама у пеклі до Лазаря (інша назва – «Повість про Лазареве воскресіння»), «слова»-легенди з Києво-Печерського материка, Сказання про Бориса і Гліба, Сказання про вбивство в орді князя Михайла Чернігівського, Сказання про чорноризький чин та ін. Не згадане в цьому переліку «Слово про Закон та Благодать» Іларіона первісно мало іншу назву: «О законѣ Мойсеєм данѣм и о благодати и и истинѣ Іисус Христом бывшим (...) и похвала кагану нашему Володимеру...» На прикладі різноназивання цього твору можна пересвідчитись у жанровій нечіткості як автора, котрий називає його то «писанням», то «повістю», так і переписувачів та дослідників пам'ятки, котрі, по суті, накинули їй означення «слова», зважаючи, очевидно, на

її проповідницьку форму. І Данило Заточник, варіанти твору якого відомі, як «Слово» та «Моління», «ничтоже сумняшеся» вдається до Єзекиїлевого образу («був язик мій тростиною книжника-скорописця») і патетично вигукує: «Зведись, славо моя, зведись у псалтирі і гуслях»[150], ніби одночасно прагнучи виразити себе письмово й усно. На відміну від часів античних, коли постать співака (оратора) була домінуючою, у Середні віки благороднішим образом стає книжник-писатель. Кирило Туровський, ідеалізуючи «книгий разум» («суть скровища вѣчная жизни») протиставляє книжникам – співаків[151] ; та ж антитеза зустрічається у «Слові про Ігорів похід», яке іменується і «словом», і «піснею», і «повістю».

Думається, що на всі ці суперечності, непослідовність, розмитість в осмисленні й освоєнні жанру «слова» вплинув процес взаємодії імпортованих літературних жанрів з автохтонними фольклорними жанрами Русі. А серед них, як відомо, були спеціальні художні форми (слави, билини, сказання, казки, замовляння, прислів'я і приказки, магічні обрядові пісні), які співпали у чомусь із запозиченими літературними формами, породивши специфічний жанровий конгломерат, усно-письмові перехідні словесні утворення, розраховані як на виконання вголос, так і на читання. Означення жанру виносилося в заголовок для того, щоб попередити читача або слухача, в якому «художньому ключі» буде вестися розповідь (означення жан-

[150]Моление Даниила Заточника // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Худ. лит., 1980. – С. 388.

[151]Туровский Кирило. Кирила мниха притча о человѣчьстѣй души и о телѣси... // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Худ. лит., 1980. – С. 290–292.

ру – як знак перед-розуміння твору). До того ж слід мати на увазі, що «основою для виділення жанру, поряд з іншими компонентами, служили не літературні особливості викладу, а сам предмет, тема, якій була присвячена оповідь[152].

Можна припустити, що жанр «слова» у києворуській літературі належав до рецитивних форм словесного мистецтва і призначався для читання вголос. Але це далеко не вичерпує жанрову специфіку «слова».

Філософія цього жанру будується на епістемології, онтології та феноменології слова. Авторська свідомість руського письменника ідеологічно підпорядкована Логосу в його християнському розумінні, але естетично – вона парадоксальна, оскільки поєднує в собі різнорідні художні інтенції. Ейдос жанру (його смислова наповненість) структурно тяжіє до пошуку топосів – спільних, загальних точок злиття відмінних за своїм типом художніх елементів шляхом зведення їх саме за художньою логікою та інтуїцією. Важливе місце у цьому процесі займає атрибутика жанру (монологічність, предикативність, емфатичний стиль, патетика, параболічність, композиційна відкритість), яка відіграє роль емоційних і смислових знаків. Як і будь-який жанр середньовічної літератури, «слово» активно послуговується символом та міфом для побудови парафраз, що складають і текст, і підтекст, створюють семантичне жанрове поле.

Незважаючи на те, що творча індивідуальність у давніх пам'ятках не завжди яскраво виражена, *кожен* з авторів прагне явити себе через слово і в слові. Хри-

[152]Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – С. 58.

стиянська теологія внесла до літературної творчості досвід діалогічності – це розмова між Богом і людиною. Така «магістральна розмова», що вимагає «вивищення своєї першої інстанції над другою, вчителя над учнем»[153] (Ганс Яусс), вимагає ще й третьої інстанції – свідка розмови, себто слухача, бо та розмова, допомагаючи учневі (середньовічному письменнику) усвідомити Слово Боже і свій онтологічний статус, спрямована дидактичним відсвітом на людину, не втаємничену у смисл божественних письмен і слів (безсловесну людину, оскільки вона не бере участі у розмові). Комунікативна напруга, яка виникає поміж цими трьома інстанціями, у літературному творі набуває естетично-емоційного забарвлення, а письменник усвідомлює себе в ролі медіума, вбачаючи своє завдання в адекватному відтворенні магістрального діалогу і водночас – в його ефективному словесному оформленні, що вже залежить від його мовної індивідуальності.

Авторська свідомість в руських «словах» виявляє себе по-різному. Одні письменники означують свій статус мовця («глаголющего») згідно з літературним етикетом, зумовленим християнським морально-етичним кодексом. Наприклад, Кирило Туровський зумисне «прибіднюється», говорячи про власну літературну спроможність: «Но тружается мой мутный ум, худ разум имѣя, немогый порядных словес по чину глаголати, но яки слѣп стрѣлець смѣху бывает, немож намѣренаго улучити». Така позиція відкриває автору

[153] Яусс Ганс Роберт. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 288–289.

шлях до діалогу з «божественним словом» – «от божественных вземлюще писании, со многою боязнью еуаггельскых касаемся бесѣдовати словес». Цей діалог – «уже не собѣ единому бысть на спасение, но и инѣмь многим послушающим его»[154]. «Послушающие» – то свідки «магістральної розмови».

В іншим письменників авторське «я» перебуває у вузькому (соціально- історичному) полі діалогічності і, покликаючись зі Святим Письмом та церковними книгами, намагається розв'язувати конкретні земні проблеми, від чого значно підсилюється особистісне начало у художньому творі. Зокрема, це бачимо у Слові Данила Заточника. Передусім привертає увагу відображений у творі психологічний стан в'язня («заточника») – стан пригніченості і душевного дискомфорту: «Аз бо есмь, княже господине, аки трава блещена, растяще на застѣнии, на ню же ни солнце сиает, ни дождь идет; тако и аз всѣм обидим есть, зане огражден есмь страхом грозы твоеа, яко плотом твердым»[155]. І «застінки», і страх перед князем у поєднанні з розчаруванням у друзях та близьких, котрі «отвергоша» Данила, – все це створює образне психологічне тло для самовияву авторського «я». Стаючи в позу «без вини винного», декларуючи високу самооцінку («одѣнием оскуден есмь, по разумом обилен; унъ възраст имѣю, а стар смисл во мнѣ»)[156], автор водночас вітійствує на адресу князя та княжої влади, і не перед Богом виявляє

[154]Туровский Кирило. Кирила мниха притча о человѣчьстѣй души и о телѣси… // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Худ. лит., 1980. – С. 290–292.

[155]Моление Даниила Заточника // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Худ. лит., 1980. – С. 388.

[156]Там само, с. 394.

свою «меншість», а перед володарем, що в цілому нагадує словесну гру – з метою виграти. Джерелом феноменологічного «я» у творі Данила Заточника є його мова. Реконструюючи «автентичний вигляд» «Слова», М.Грушевський припускав, що його прикмети слід шукати у звертаннях автора до князя, у яких він бідкається з приводу власного становища і запобігливо вихваляє свого володаря – «се те, що можна було б найбільшою правдоподібністю вважати основним і первісним тоном «Моления»[157]. Це є форма «внутрішнього мовлення», що відтворює авторську свідомість, тісно пов'язану з мовною компетенцією, здатністю «ректи». А відомо, що в Середні віки право «говорити» та ще й адресувати свою мову державцю мали тільки ті, кому належав певний статус (це наводить на думку, що Данило був із княжого оточення). Виникає діалогічна ситуація, яку моделює сам автор і яка з художнього боку має експресивні ігрові елементи: насиченість твору риторичними фігурами, драматизований пафос, імперативні форми вислову, імітація дискусії тощо.

Ще інакше авторська свідомість виявляє себе у «Слові про Ігорів похід» – це намагання вирватися з уже сформованої творчої заданості: автор має намір творити не «старими словесы», не «по замышлению Бояню», а «по былинам сего времени». Здається, для нього не було проблемою – *як творити*, бо з цим він упорався блискуче, опершись на архетипи колективної свідомості дохристиянського періоду, в чому постав природним і віртуозним творцем. Важливішим

[157]Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т. 9 кн. К.: Либідь, 1993. – Т. 3. – С. 205–207.

виявилося питання телеології тексту – *для чого творити?* Чи тільки «єдністю Руської землі» переймається автор? Чи, може, намагається своїми силами реабілітувати зганьбленого поразкою Ігоря, котрий був для нього не просто удільним князем, а, схоже, близькою людиною? З цією метою час від часу форсуються образно-стильові елементи, які в художній структурі «Слова про Ігорів похід» мають різне функціональне призначення, але призначення досить прозоре: інтимізувати розповідь (риторичні звертання, запитання й вигуки, уведення «молитви» Ярославни), поєднавши з широким епічним розмахом (картини битв, «золоте слово» Святослава). Характерно, що у цих випадках автор вдається до риторики й діалогічних прийомів, що входять до арсеналу ораторського мистецтва, тобто вписуються в традиційну жанрову модель «слова». Але розповідь про Ігорів похід навряд чи можна повністю віднести до жанру «слова», хіба що окремі уривки свідчать про тяжіння до нього: вступна частина, «золоте слово» Святослава, зображення Всеволода під час битви, «молитва» Ярославни. Проте якщо два перші епізоди нагадують проповідницьку риторику, то два інші дуже близькі до усних форм словесності (билини, слави, замовляння). Уникаючи літературних канонів, Автор зберігає автентичність художнього мислення, первісність *слова*, творче «я» в умовах заблокованості привнесеною християнською ідеологією.

Так, як прагне автор «Слова про Ігорів похід» *правдиво* («по былинам сего времени») розповісти про події, що схвилювали його розум та уяву, так і митрополит Іларіон виповідає благодать та *істину*. Представляю-

чи відмінні типи художньої свідомості, ці митці змикаються у розумінні слова як сутності (істини, правди), усвідомлюють слово як «енергію сутності» (О. Лосєв). «Правдиве слово» для автора оповіді про Ігорів похід – це не тільки його історична наповненість, а й адекватне охоплення проблем минулого-сучасного-майбутнього в історичній долі Русі: автор о-мовлює цю проблематику, наближаючи через слово своїх сучасників до головного, на його думку, «нерва історії» вітчизни. Іларіон же вбачає «правдивість слова» в істині, що «була Ісусом Христом», що «всю землю сповила», тому й «каган Володимир» хоч і підкоряв під себе навколишні сторони – ті миром, а непокірні мечем, усе ж «землю свою пас *правдою*»[158] (*курсив мій* – Н.Б.). Обидва письменники декларують «правду» у своєму слові, але кожен з них бачить і тлумачить її так, як їхній свідомості відкрилася сутність цього поняття.

Іманентно властива прикмета жанру «слова» – сугестивність усієї його художньої структури. Звичайно, будь-який літературний твір має в собі сугестивне начало, але не кожен з них передбачає експресивні механізми, які спонтанно чи цілеспрямовано приводять в активний рух сприймання реципієнта. Джерелом сугестивності художнього твору є його мікроелемент слово, в якому О. Потебня вбачав «образ, символ, ідеал, всі властивості художнього твору»[159], а О. Лосєв виділяв фізичну енергему («сукупність фізичних ви-

[158]Іларіон Київський. Слово про Закон та Благодать / Переклад В. Крекотня // Давня українська література: Хрестоматія. – К.: Рад. школа, 1991. – С. 174.

[159]Потебня О. Думка й мова // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 35.

значень, об'єднаних певним смислом»), органічну енергему («живе слово») – результат внутрішнього поштовху («сопряжения») та сенсуальну енергему – відчуття живого (передусім усного) слова[160]. Магічність слова (його сугестивний заряд) залежить від того, якої потенційної енергетичної сили надає суб'єкт спілкування (письменник) слову, а інший суб'єкт (реципієнт) сприймає – цілком, частково, адекватно або спотворено. Такі комунікативні відносини можуть складатися по-різному, тому є смисл говорити про різні рівні сугестивності слова:

– *інформаційний* (о-мовлення понять – здатність їх зрозуміти);

– *сенсуальний* (ви-мовлення слова – здатність його почути, відчути);

– *емоційний* (створення конкретно-чуттєвих образів – їх «присвоєння» на психоемоційному рівні реципієнтом);

– *асоціативний* (надання образу «глибини» й багатозначності, створення образу-загадки, образу-алюзії – асоціативне дешифрування, розгадування значення образу, його інтерпретація реципієнтом);

– *інтуїтивний* (швидкоплинність уявного відтворення, вільний політ фантазії – здатність реципієнта проникнути в суть образу без процесу розпізнавання його смислу);

– *трансцендентний* (творче одкровення – несподіване душевне потрясіння, емпатія, катарсис).

Літературні твори, які перебувають у жанровому полі «слова», розраховані передусім на інтенсивне ху-

[160]Лосев А.Ф. Философия имени. – М.: Изд. МГУ, 1990. – С. 64–73.

дожнє сприймання, на прискорений процес «пізнати інше, як себе» (О. Лосєв, Г. Яусс), що, зрештою, і відбувається завдяки магічності, сугестивній силі як окремого слова у творі, так і всієї художньої структури цього твору.

«Слово» у системі давніх жанрів має свою специфіку. Вербальна магія усно імпровізованого або вголос читаного твору неодмінно поєднана з дидактизмом, що відповідає настановам св. Августина: «Споконвічне Слово – це єдиний наш Учитель»[161], «Той, хто справді говорить з нами, учить нас»[162]. Дидактизм, таким чином, еманується з Логоса (в його християнському тлумаченні) і художньо виражається за допомогою біблійних мотивів, сюжетів, образів, міфів. Звідси –ряснота у таких творах цитат, книжних алюзій, ремінісценцій, які відіграють не тільки смислову роль, а й підсилюють сугестію мовленого слова, підтвердженого авторитетом священного тексту. Дидактизм «слів» досягається як «авторською присутністю» (автор – медіум, посередник між Богом і людиною, провідник «божественного слова»), так і рядом стилістичних фігур, що увиразнюють вислів, призначення якого – вплинути не стільки на розум реципієнта, скільки на його емоціогенну сферу і сформувати не розуміння смислу, а віру та безумовне сприйняття викладених морально-етичних норм та правил. Дидактизм у «слові» звернутий до людини і водночас – проти «диявола», здатного спокусити («наущати») людину, підбити її на гріх. «Слово» спрямоване на те, щоб

[161]Августин, святий. Сповідь / Переклад з латини Ю. Мушака – К.: Основи, 1996. – С. 115

[162]Там само, с. 218.

оживити Слово Боже, яке є в самій людині, засвітити його зсередини, а силу демонічну, що діє ззовні, відсторонити від людської душі.

Помітними чинниками сугестії у «слові» є *злободенність* теми, яка виявляє себе в приуроченості (на честь християнського свята, святого), історико-соціальній зумовленості («Слово про Закон та Благодать» Іларіона, «Слово про князів», «Слово про загибель Руської землі», «Слово про Ігорів похід»), а також *пафос*, що досягається особливим структуруванням художнього тексту й емоційним інтонуванням.

Літературний твір у жанрі «слова» набуває трансцендентного смислу: по-перше, як особлива субстанція, відділена від предметного світу і скерована Божою волею на чудесне спасіння людини; по-друге, творче явлення слова – це водночас Господнє і мистецьке чудо, небуденна подія, сповнена позапросторової і позачасової семантики (пророцтво-одкровення). Автори «слів», за середньовічним християнським етикетом, акцентують на «убогості слів та незграбності розуму» (Кирило Туровський), на «уничижении» (Мойсей Видубицкий), на відсутності «добрих діл» (Іларіон Київський), що можна витлумачити як своєрідний художній прийом: на тлі авторської «нікчемності» все більшої ваги набуває сам літературний твір, що постав як чудо, нібито незалежно від волі автора. Проте не завжди і не всюди авторська свідомість та амбіції віддаються в жертву трансцендентному смислу «слова». Климент Смолятич високої думки про свої твори: «Написал есмь 16 словес, яже чюдна и хвалы достойна, яже не суть прѣдана церковьному прочитанию за величьство разума, и глубину сокровенных ради и див-

ных словес»[163]. Данило Заточник підносить свій розум («мыслию паря, аки орел по воздуху»[164]), творчі здібності («увѣтлива уста, аки рѣчная быстрота»[165]). Тож бачимо певну роздвоєність авторської самосвідомості, у структурі якої мистецьке слово (загалом – мова) засвідчує свою амбівалентність: в одному смислі – це образ, знак думки, а в другому – дух, божественна енергія.

Жанр «слова» неодмінно включений в обряд, ритуал, є органічним (вербальним) елементом магічних дій, від чого перетворюється на *слово-дію, діє-слово.* Різновид «слова» – проповідь – займає важливе місце в церковній обрядовості. Але якщо дидактичне красномовство, призначене для апологетики християнського вчення і моральності, можна розцінити як літературне ремесло, то епідектичне – це мистецтво слова, що володіє потужним сугестивним зарядом. До першого типу проповіді М. Грушевський відніс «Слово про Закон та Благодать» Іларіона («автор більш мислитель, раціоналіст»), до другого – Кирила Туровського («Кирил більш поет, маляр, артист, і з поетичного боку його твори стоять високо»[166]).

Інший жанровий різновид «слова» – молитва – також не мислиться поза обрядом чи ритуалом (індивідуальна молитва – ритуал, хоч і простий за формою). Молитва має тісний зв'язок із «внутрішнім мовленням»

[163]Послание Климента Смолятича // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Худ. лит., 1980. – С. 288.

[164]Моление Даниила Заточника // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Худ. лит., 1980. – С. 394.

[165]Там само, с. 388.

[166]Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т. 9 кн. К.: Либідь, 1993. – Т. 3. – С. 95.

автора; молитві надається трансцендентний смисл – це форма встановлення зв'язку людини і божественної сили (молитви Іларіона, Феодосія, Ярославни). Дещо відмінну функцію (а відтак і художнє вираження) має «Моління» Данила Заточника, звернуте не до Бога, а до можновладця. Канони і служби – словесний супровід церковного обряду – мають невисокий рівень оригінальності (канони Григорія, Никона, Іоанна – літературні переробки, виняток з цього ряду становить хіба що «Служба Борису і Глібу» Іоанна), але в обряді виконують важливу роль. І сказання, повчання, похвали, питання-відповіді, бесіди несуть у собі прикмети ритуальності. Сюди ж віднесемо і сповідь, але не в обрядово-церковному сенсі (як одне з таїнств), а в словесно-творчому: у києворуській традиції натрапляємо на елементи сповіді у «Молінні» Данила Заточника, «словах» Кирила Туровського, Климента Смолятича. Сповідь передбачає діалогічність, уявну ситуацію цілеспрямованого передавання інформації, сугестивну насиченість та щиру відкритість (відвертість) слова. І хоч в окремий різновид «слова» сповідь не виділилась на ранньому етапі розвитку української літератури, проте притаманні їй риси витворили художній ефект сповідальності в літературі.

Обрядоморфність, ритуалізованість жанру «слова» дає підставу говорити про його утилітарне призначення. Та з надр цієї утилітарності поставали мистецьки самодостатні, високохудожні твори, на що звернув увагу у свій час М. Грушевський, назвавши «Слово про Закон та Благодать» Іларіона твором «штуки для штуки, артистичним панегіриком, без замірів поучувати й

научувати»[167]; Д. Чижевський підкреслював витонченість стилю Кирила Туровського, котрий пішов «шляхом викладу віронауки в образах, метафорах та символах»[168].

Жанр «слова» (з усіма його різновидами) сформувався у києворуську добу в атмосфері світоглядної і художньої адаптації візантійсько-болгарських традицій на грунті автохтонної творчості східнослов'янських етносів. Вироблення літературного канону належить «київській школі» письменства. Цей канон включає естетичний досвід місцевої усної словесності і запозичених літературних форм. Авторська свідомість творців «слів» перебуває у семантичному полі Логоса, що виражає «божественний смисл» і смисл мовленого Слова (зокрема й у формі літературного тексту). Жанр тісно пов'язаний з феноменологією слова та його сугестивною (магічною) енергією. Формально «слово» відображає ілюзію діалогічності, має здебільшого утилітарне призначення, часто входить в художню структуру обряду чи ритуалу, набуваючи там різноманітних функцій.

Врахування іманентних властивостей жанру «слова» дає можливість пильніше придивитися до старокиївських творів з означенням «слово» і переглянути їх традиційну жанрову кваліфікацію.

---

[167]Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т. 9 кн. – К.: Либідь, 1993. – Т. 2. – С. 73.

[168]Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль: Феміна, 1994. – С. 153.

ФОРМИ ОПОВІДІ У КИЇВСЬКОМУ ЛІТОПИСІ

Київським літописом прийнято називати частину рукописного збірника, який має заголовок «Лѣтописец руский» («Літопис руський»), що був виявлений в Іпатіївському монастирі поблизу Костроми в кінці XVIII ст. Аналіз паперу і почерків показав, що книгу переписано близько 1425 року на півночі Русі з південноруського оригіналу, складеного, як припускають дослідники (О Шахматов, М. Присьолков, К. Бестужев-Рюмін, М.Грушевський, Б. Рибаков, В. Пашуто, Л. Махновець), з різних зведень на початку XIV ст. Пізніші списки цього твору відомі як Хлєбниківський (XVI ст), Погодінський XVII ст.), Єрмолаївський (XVIII ст.), Краківський (кінець XVIII ст.).

Київським літопис називається тому, що створений був у Києві. Хронологічно він охоплює 1119–1199 рр. і розповідає про події, що сталися здебільшого на Київській землі, хоч тут зафіксовано чимало фактів, пов'язаних із Галичем, Черніговом, Суздалем, Новгородом Великим, тобто з усім тодішнім державним і географічним конгломератом під назвою Руська земля. Текст пам'ятки творив не один автор. Дослідники вважають, що відомості про рід князя Мстислава («Мстиславове плем'я») з 1146 по 1168 рік записав боярин Петро Бориславович (Б. Рибаков), частина тексту явилася з-під пера архимандрита Києво-Печерської лаври Полікарпа, проте звів усе докупи, відредагував (щось додавши, а щось опустивши) ігумен Видубицького монастиря Мойсей. До речі, саме його промовою на честь спорудження

підпорної стіни цієї обителі і закінчується Київський літопис.

Зі сторінок літературної пам'ятки постають драматичні, а подекуди і трагічні події, які загалом можна було б назвати «військовим епосом», оскільки у творі переважно йдеться про війни та походи, про складні стосунки поміж князями, котрі ворогували, сварилися, йшли один проти одного зі своїм воїнством, убивали, грабували, спустошували землі, спихали з княжого столу, зазіхали на чуже і не берегли свого. Та що там казати про глобальну ворожнечу, наприклад, між Ольговичами та Володимировичами, коли навіть батько із сином, брат із братом не знаходили спільної мови і часто для вирішення територіальних проблем застосовували зброю. Бо минуло вже чимало літ від князювання Володимира Великого, якому вдавалося упокорювати охочих володіти Києвом чи іншими поважними градами; у вічність відійшов і Ярослав Мудрий, з котрим пов'язувався «золотий вік» Руської землі. А роди княжі розросталися, молодим княжичам хотілося своїх володінь, хотілося вести незалежну діяльність, а земель уже не вистачало – тож розпочинався кривавий переділ колись уже поділеного, поставали княжі міжусобиці, викликані бажанням влади. А тут ще половці час від часу нападали, спалювали села, відбирали добро і полонили людей. Зрештою, дехто з князів, маючи зуб на свого сусіда чи суперника, міг тих же половців у союзники взяти. Ось типова картина тих часів: ««В лѣто 1128. Ольговичь Всеволод я стрыа своего Ярослава Чениговѣ изъѣхав, а дружину его исѣче и разъграби. Мстислав же съ Ярополкомъ съ вои хотяща ити на Всеволода против Яросла-

ва. Всеволод же послася по Половци, а Ярослав пусти Мюрому»[169].

Такими складними схемами войовничих стосунків всіяні майже всі сторінки Київського літопису. Батальними сценами пам'ятка переповнена: «[У рік 1151]. «Въ четвртьныи же день преже слънца Вячьслав же и Изяслав и Ростислав проидоша вал на чистое поле и поидоша бится, кде же стояше Дюргии и слющимъ слы межи собою в мирѣ Олговиче же и Половцем не дадущим миритися, зане скори бяху на кровопролитье» (с. 434–435).

Часто жертвою войовничості князів ставав і Київ: [У рік 1171] «Взят же был Киев мѣсяца марта въ второѣ недѣли поста, в среду. И грабиша за вси дни весь град – Подолье и Гору, и монастыри, и Софью, и Десятинную Богородицю, и не было помилования никому же – ни откудуже церквам горящим, кристыяном оубиваемом, другы вяжемим, жены вѣдоми быша въ плѣнъ, разлучаеми от мужии свои, младенци рыдаху зряще материи своих, и взяша имѣнья множьство, и церкви обнажиша иконами и книгами, и ризами, и колоколы изнесоша всѣ Смолняне и Соуждалци и Черниговци» [с. 545].

Від сторінок Київського літопису повіває чимось апокаліптичним, та й самі автори у своїх рідкісних відступах розмірковують про те, що лукавий, пронирливий диявол не хоче добра межи братами, прагне долучити зло до зла, а рука літописця заносить на сторінки то відомості про землетрус («земля потрясеся мало, и падеся церкви великія святого Михаила оу

[169]Полное собрание русских летописей. Т. 2. Ипатиевская летопись. – М., 2001. – С. 290 (*далі вказуємо сторінки в тексті*).

Переяславли»), то про небесні знамення («было знаменіє на солнци: от вечера аки мѣсяць мал»; «было знаменьє в месяцѣ, страшноє и дивноє»), то про природні лиха («в се же лѣто [1129] была вода велика, потопи люди и жито, и хоромъ внесе»; «в се ж лѣто [1124] было бездождьє, то погорѣ Подольє все на канунѣ святого рождества Ивана Крестителя и Предтеча, въ оутріи же день погорѣ Гора»).

З літературного погляду, Київський літопис має певні жанрові прикмети *повідомлення, оповідання* та *повісті*, котрі по-різному виявляють себе у тексті і є основними структурними одиницями літописного наративу.

В основі *повідомлення* – факт, який викладається лаконічно, одним-двома реченнями і містить у собі часо-просторову інформацію, яка, на думку літописця, заслуговує уваги. До типових повідомлень можна віднести своєрідну хронологічну реєстрацію таких подій, як «вокняжіння», смерть того чи іншого князя, високої церковної особи, заснування церкви чи монастиря, їх урочисте освячення, народження дітей у князів, військові походи, перемоги і поразки у битві, а також різноманітні стихійні лиха (землетруси, повені, посухи, пожежі, великі морози або сніги), небесні знамення тощо. Як правило, у повідомленні фігурує один факт, що свідчить про «діловий стиль» літописця або про відсутність ширших відомостей про подію. Такі факти вставляються у традиційну словесну формулу: «В лѣто 6634, або 1126», «того же лѣта», «в то же время», «тогда же», «потом же» та ін. Окрім того, що така формула забезпечує часовий орієнтир, вона ще й вказує на розмежування фактів, на перехід від одного

повідомлення до іншого. Представлена історична інформація в цілому має характер емпіричної фактографії, яка полягає в «протокольному» викладі подій, у точності дат, імен, географічних назв, року, місяця і часом навіть дня, коли сталася подія, у перераховуванні осіб, котрі брали участь у якійсь події. У такому сенсі повідомлення можна віднести до документального жанру, який, між іншим, і не передбачає присутності автора – у повідомленні він відсутній, оскільки ставлення до фактів тут жодним чином не відображене. Очевидно, то була своєрідна наративна настанова, яка обмежувала аналітичні або творчі можливості автора. Наприклад, під 1133 роком перераховується (називається) низка фактів, які вміщаються у кілька днів: «Том же лѣтѣ Ярополк приведе Всеволода Мьстиславича из Новагорода и да ему Переяславль. Съ завтрія же сѣде в нем, а до обѣда выгна Юрьи стрыи его, и сѣде (8) дніи и выведе братъ его Ярополк ис Переялавля за хрестное целованіе и посла Ярополк по другаго Мстиславича в Полтекс по Изяслава приведе и с клятвою» (с. 294–295). Зображена із послідовних фактів картина є досить типовою для феодального буття Русі у XII ст.: Переяслав у короткому часі декілька разів переходить із рук в руки, що спонукало б літописця до ширшого оповідання – для з'ясування причин княжих учинків, клятв, компромісів тощо, але він обмежується протокольною констатацією, породивши таким чином у тексті смислову редукцію у переповіданні подій.

Функцію детальнішого опису бере на себе *літописне оповідання*, яке також, як і повідомлення, спирається на факт (факти), але за змістом і манерою викладу

більше за обсягом і позначене розгалуженішим сюжетом, авторською інтерпретацією деяких подій, ширшим використанням джерел оповіді. Якщо у повідомленнях літописець строго дотримується хронологічної канви викладу, то в оповіданні можливі часові розриви, певні історичні асоціації, мотивовані вставки у текст. Проте головною прикметою оповідання є епізація стилю – розповідність, яка виявляє себе найчастіше у послідовному розгортанні подій, у сюжетності викладу. Для прикладу можна звернутися до літописного оповідання 1185 року про похід новгород-сіверського князя Ігоря Святославича на половців. Як свідчить літопис, був він не першим і не останнім. Тож оповіданню передують короткі повідомлення. За одним із них, 23-річний князь ще 1174 року мав у степу за Ворсклою сутичку з половцями, яких вели Коб'як та Кончак до Переяслава. «Бѣ рать мала», половці не змогли встояти проти Ігоря і втекли. Дружинники кинулися вслід, «онѣх избивше и иных изьимаша» (с. 569).

У 1183 році в кінці зими київський князь Святослав готував відсіч надокучливим половцям, тому серед запрошених до походу був і князь Ігор. Але природні явища перешкодили йому: коли воїни підійшли до річки Хорол, то розпочалася злива, піднялася вода, і не могли вони знайти брід. А Святослав, незважаючи на певну неузгодженість між іншими князями, запросивши до себе ще й кілька тисяч берендеїв (було таке плем'я на порубіжжі Поділля і Степу), зорганізував похід і розбив половців на Орелі. Ігор не брав участі у цій перемозі, тому того ж року вирішив самостійно, закликавши брата Всеволода, небожа Святослава і взявши сина Володимира, вдарити на половців.

Коло річки Мерло (притока Ворскли) вони перестріли кількасот половців, що їхали воювати на Русь, і перемогли їх. На погляд літописця, Ігор легко впорався із загарбниками.

Та наступного, 1184 року, «пошел бяше окаяньныи и безбожныи и треклятыи Кончак со множеством Половець на Русь поухопся, яко плѣнити хотя грады Рускыѣ» (с. 634). Князі Святослав і Рюрик терміново зібрали військо і зустріли половців на берегах Хорола. Битву русичі виграли, а Кончак утік. І в цьому тріумфі не знайшлося місця Ігорю, бо літописець пояснює, що князь не міг так мобільно приєднатися до Святослава і Рюрика, і причина з'ясувалася: Ігор хотів їхати полем поперек, коло Сули, але був великий обледенілий сніг, так що не могли за день до вечора перейти ту віддаль. Тож князь, не знаходячи собі спокою від того, що лицарська слава знову вислизнула з рук, 23 квітня 1185 року, зібравши нечисленне військо, вирушає в степ воювати проти половців. Оповідь про цей похід можна поділити на декілька етапів.

Початок походу. З трьох різних місць, за домовленістю, у напрямку Оскола вирушили три військові дружини: з Новгорода-Сіверського – Ігор, з Трубечевська через Курськ – Всеволод, з Чернігівської землі – Ольстин Олексич. Чисельність цих загонів не вказана, проте можна припустити, що в цілому це військо, яке зійшлося разом біля річки Оскол 5–7 травня, було невеликим. До того ж усе вказувало на невдачу: і сонячне затемнення («не на добро знаменіє се»), і донесення розвідників, котрі, зваживши сили половців, попередили Ігоря, що «не наше єсть время». Та перша зустріч із половцями видалася успішною. Власне, бит-

ви не сталося на березі річки Сюурлій, бо половці, мабуть, вирішили не встрявати завчасно у бій і почали відступати. Русичі їх переслідували, «биша ѣ имаша». Складається враження, що Ігор натрапив на половецький обоз із незначною охороною, тому так легко розправився із супротивником. І, напевно, зрадів, бо до цього мав непевність щодо свого походу, повторюючи на застереження своїх радників: «Как ны Бог дасть». Радість від першого успіху була такою, що Ігор навіть не подбав про охорону, коли вони опинилися серед степу, не мав уявлення, де його вороги і скільки їх може бути.

Битва. Вранці в суботу 11 травня 1185 року ейфорію від переслідування половців та від багатих трофеїв як рукою зняло: руське військо побачило перед собою «бещисленоє множество» половецьких воїнів. Літописець вдається до художнього порівняння, коли вказує на кількість половців: «начаша выстоупати полци Половецкии акъ боров» (як бори) (с. 641). У рядах русичів запанувала розгубленість, та що їм було чинити – «вси сосѣдоша с коніи, хотяхуть бо бьющеся доити рѣки Донця» (с. 641). Битва тривала день і ніч, а в неділю на світанку не витримали війська руські: першими похитнулися чернігівські «ковуи», Ігоря було поранено, звитяга Всеволода не мала підтримки у рядових воїнів. Літописне оповідання кількома виразними реченнями подає окремі панорамні ракурси битви, але прямо про нищівну поразку Ігоревого війська не говорить, обмежившись образним висловом: «И тако во день святого воскресенія наведе на ня Господь гнѣв свои, в радости мѣсто наведе на ны плач и во веселье мѣсто желю на рѣцѣ Каялы» (с. 642–643).

Можливо, для того, щоб якось пояснити поразку Ігоря, літописець уводить в оповідання монолог князя, де той розкриває «причини» невдачі: мовляв, це «гнів господній» за ті «кровопролиття», які він учинив у «землі християнській». «Впали тепер гріхи мої на голову мою» – цитує він псалом. «Гріхи» – то, очевидно, участь Ігоря в князівських міжусобицях. Він також бере на себе вину за те, що не зумів уберегти військо у битві.

Полон і втеча. Потрапивши в полон, Ігор не бідував, хіба що катував душу свою за прикру поразку. Смиренно зносив неволю, хоч навряд чи це можна назвати неволею, бо в нього були слуги, йому дозволялося їздити де завгодно, влаштовувати лови з яструбом. Та, видно, таке життя не задовольняло князя, адже мав він князівство, а нових дружинників можна було ще набрати. Тож князь шукав першу-ліпшу нагоду, аби втекти. За сприяння конюха Овлура, виждавши, коли сторожа втратить пильність, Ігор благополучно тікає і через певний час добирається до Новгорода-Сіверського. Хтозна, як насправді зустріли тут князя-невдаху, а проте літописець зазначає, що родичі його були раді. І це, незважаючи й на те, що поки Ігор декілька місяців (усе літо) перебував у полоні, за цей час половці воювали коло Переяслава та Києва, а коло Путивля попалили села. Виходить, що поразка Ігоря відкрила їм шляхи на Русь і додала агресивності та нахабності під час нових нападів.

Після ганебних подій на Каялі князь Ігор не щез зі сторінок літопису. Принаймні ще двічі про нього згадують: у 1191 році він разом зі своїми братами ходив на половців, причому успішно – «и шедше ополонишася скотом и конми и возвратишася во свояси»

(с.673); через кілька місяців дружинники Ігоря знову зустрілися з половцями коло Осколу, але з якихось причин уникли битви і втекли. Ще раз згадується Ігор Святославич у 1198 році, коли по смерті Ярослава Володимировича став князем чернігівським. А далі його ім'я зникає з літописів (згадуються лише сини Володимир та Роман у 1202 р.).

Це літописне оповідання, яке перегукується зі змістом «Слова про Ігорів похід», тримається на тому, що всі зображені події об'єднує один персонаж – князь Ігор, що забезпечує йому відносну цілісність та неперервність викладу. І вже перед нами розгорнутий сюжет оповідання, доповнений досюжетними та післясюжетними повідомленнями. Водночас він не менш фактографічний, ніж типове повідомлення про окрему подію. А декотрі фрагменти у ньому, які нагадують стиль «сказання», ниближають оповідь до стилю усного переказу, що наводить на здогад про можливі усні джерела літопису (враження очевидців подій). Оповідач у такому оповіданні уже не схожий на об'єктивного обсерватора: він має певні політичні та релігійні орієнтації, тому підбір фактів, їх систематизація, їх тлумачення роблять розповідь більш-менш тенденційною.

Поряд з літописним оповіданням формується *повість*. Традиційно у цю назву вкладається наративна (оповідально-описова, викладальна) суть, а проте тут «повість» має значення як «зосереджених відомостей» (про минуле, про «временні літа»), так і втаємничених, священних знань («повість» – од «повідати»; «веди» із санскриту – знання). Так що повість – це не просто манера оповідати, а сам предмет оповіді. У середньовічних літературах «повість» – це міг бути і свя-

щенний текст, складений у відповідному дусі і наділений сакральною образністю. Тому-то Київський літопис, як і Повість временних літ і Галицького-Волинський літопис, навряд чи треба розглядати як «буденну історію»; також навряд чи варто вбачати у зображених подіях та фактах лише буквальний історичний зміст.

У Київському літописі таких повістей небагато. Віднесемо до них повість під 1147 р. про вбивство Ігоря Олеговича, під 1168 р. – про смерть Ростислава Мстиславича, під 1197 р. – про смерть Давида Ростиславича. Для того, щоб скласти загальне уявлення про жанрові особливості та структуру такої повісті, звернімося до сторінок, де розповідається про вбивство Андрія Боголюбського.

Схема повісті така: спочатку іде повідомлення про те, що «убиен был князь Андрѣи (...) мѣсяца июня, въ суботу»; далі подається некролог, у якому відзначено воїнські та християнські заслуги князя; після цього власне і закладається лінійний сюжет розповіддю про передвістя смерті Андрія; зображення самого вбивства має послідовну низку подій: напад на князя (називаються імена злочинців), його звернення до вбивць, князь не одразу вмирає од ран, а проголошує довгу молитву, після чого упокоюється; відбувається пограбування княжого дому; приходить киянин Кузьмище й оплакує Андрія; внесення тіла князя у церкву та відспівування його; похорони Андрія; похвала князю (с. 580–591).

Спільною рисою подібних повістей у літописному тексті є зачин, із якого розготається оповідання, – це коротке повідомлення про смерть відомої особи (здебільшого це значні князі), причому із вказівкою точної дати смерті; у всіх випадках також зазначається, в

якій церкві відспівували князя, як його оплакували рідні, близькі і весь народ, де він був похований. Обов'язковий для повістей некролог поступово переростає в агіографічний твір, оскільки в ньому конкретизуються і розвиваються такі означники, як «благовірний», «христолюбивий», «чесний», «братолюбець», «прикрашений всякою доброчинністю», «блаженний» і навіть «святий» (так мовиться про Володимира Мономаха під 1125 р.). Наприклад, автор повісті про Андрія Боголюбського детально перераховує християнські достоїнства князя: «не омрачи ума своего пьянством», «кормитель бяшет черньцем и черницам и убогим», «всякому чину яко възлюбленный отець бяшет», розказує, що Андрій мав звичай ходити по ночах у церкву, де сам запалював свічки і в самотності молився; окрім того, князь щодня наказував возити по граду «брашно и питьє разноличноє» і роздавати його хворим та бідним, завжди подавав милостиню тощо. Такий панегірик усопшому князю моделювався за схемою моральних християнських заповідей, до яких той прагнув і став взірцем їх виконання у повсякденному бутті. А непротивлення злу під час віроломного вбивства, звернення до Бога у свої останні хвилини життя, готовність віддати себе в руки Господа – все це додає до портрета князя відповідний релігійний сентимент, є своєрідним засобом ідеалізації героя повісті. І тут автор, очевидно, відходив від історичної істини, «забувши», що цей самий Андрій Боголюбський, внук Володимира Мономаха і син Юрія, порушивши волю батька, у 1165 р. подався в Суздаль, прихопивши з Вишгорода коштовну ікону Богородиці, а з Києва – чимало книг, викрадених іх княжої бібліотеки.

Літописна повість і мала на меті дати просвітлений, ідеальний образ князя-правителя, вивільнивши його від індивідуальних рис, від усього «тимчасового» та «випадкового» і надавши йому загальних рис втіленого добра, честі і справедливості. Через те у повістях образи багатьох князів (зокрема тих, про кого мовиться у позитивному ключі) постають схожими один на одного – і ця схожість поширюється і на засоби їх змалювання, і на структурні та стилістичні елементи оповіді. Читаємо про Ігоря Олеговича: «И вздохноув из глоубины сердца скроушеном смиреном смыслом и прослезився и помянув вся Иовова и размышляше в сердци своем: «Тако толикы страсти и различная смерти на праведники находили суть и како святии пророци, апостоли с мученикы вѣнцаша и по Господѣ крови своя прольяша, и како святіи священномученици преподобніи отци многыя напасти и горкыя муки и различныя смерти прияша...» (с. 350). Про Андрія Боголюбського: «И вьздохнувъ из глубины сердечныя и прослѣзися и помяну вся Иовова и размышляше вь серци своем и рече: «Господи, аще и во время живота моєго мало полно труда и злы дѣл, но отпущеніє ми даруи и сподоби мя, Господи, недостоинаго прияти конец сѣи, якоже вси святіи тако и толикы страсти и различныя смерти на правѣдникы суть како святіи пророци и апостоли с мучениками вѣнчашася по Господѣ крови своя прольяша и тако и святіи священомученици и приподобніи отци и горькыя мукы различныя смерти прияша...» (с. 588). У наведених цитатах помітний текстуальний збіг, хоч ці тексти розділяє майже тридцять років. Таке враження, що автори користувалися певними штампами у характеристиці літописних персонажів, а щодо

наведених фрагментів, то їх текстуальне походження сягає, напевно, у понад столітню традицію, започатковану у житії Бориса та Гліба: Борис «въ тузѣ и печали, удручьнъм сьрдьцем и вълѣз въ шатьр свои, плакашеся съкрушенъм сьрдьцем, а душею радостьною, жалостьно глас испущааше: «Сльз моих не презьри, владыко, да якоже уповаю на тя, тако да с твоими рабы пріиму часть и жребіи съ вьсѣми святыми твоими, яко ты еси Бог милостив, и тебе славу въсылаем въ вѣки»[170].

Літописні штампи стосуються не лише характеристики історичних персонажів у повістях – вони розсипані по всьому літопису, набувши вигляду загальноприйнятих словесних формул: «надеяся на Бог», «възрѣвше на божію помочь и на силу честнаго хреста и на молитву святей Богородици», «пособьем Божіим и силою честнаго хреста», «Богом и молитвою родитель своих», «божьем милосердіем», «славяще Бога и святую Богородицю, и силу честьнаго креста, и святая мученика, помогающа на бранех», «хваля и славя Бога», «похваляше Бога и его пречистую матерь, и силу животворящаго хреста» та ін. Тож майстерність автора літопису полягала не стільки в оригінальності словотворчої діяльності, скільки в умінні користуватися уже сформованими штампами, ховатися за ними, коли мова ішла про позитивні чи негативні риси князів або діячів руської церкви.

Та все ж живе слово переповідача (метафраста) або учасника зображених історичних подій час від часу зринає у тексті літопису: «испочишася», «взяша град на щит», «повеле гнати люди», «товар ублюдоша», «вабяше князя», «посла с речьми рядитися», «не хотя

[170]Успенский сборник XII–XIII вв. – М.: Наука, 1971. – С. 284.

перепустити Новагорода», «сташа на воли єго», «выбеже Ярослав», «перескок», «нача доспѣвати», «засѣкся от Всеволода», «разведоша Городок», «перемета мост», «Глеб бродиться», «вземше под ним волость и жизнь его всю», «наєздити в зад полков», «полѣзоша на кони», «правятся через Горину», «нетверд єму бѣ брод», «бяше засада», «расправив все рѣчи», «нача Андрѣй вины покладывати на Ростиславичи», «водив к ротѣ», «створи постриги» і т.п.

Художні засоби (тропи), до яких вдаються автори у Київському літописі, в основному типові для середньовічної поетики. Зокрема, *епітети* мають здебільшого оціночний характер та книжне походження: «дивний», «красний» стосуються церков та палат; «милий» «любимий» вживаються на означення родинних стосунків; «пронирливий», «гордий» – для характеристики зображених осіб; «окаянний», «триклятий», «безбожний», «нечистий» – для оцінки ворогів, зокрема половців; «добрий», «кроткий» – переважно в агіографічних штампах.

Порівняння також мають виражений оціночний характер, а їх походження вбачається у біблійних текстах та церковних книгах: усі праведники «искушени бывъше от дыявола яко злато в горнилѣ»; монахи ждуть милостині від князя Рюрика, «якоже єлень на источникы водныя»; єпископ Федорець «имѣнія бо не бѣ сыть яко ад»; діяльність Володимира Мономаха оцінюється образно – «иже просвѣти Рускую землю, акы солнце луча пущая».

Метафори часто використовуються в некрологах, вони мають книжне походження: «скудность нищетоумія», «веселіе души», «кровь страданія», «болѣзнь сердца», «препояши мя силою», «не помрачи оума своего

пьянствомъ» (про Андрія Боголюбського), «изидоша словеса» (Рюрика), небо прикрашається «свѣтлостью солнца и растѣніем луны», украшеніемь звѣзд», Володимир «братолюбіем свѣтяся, миролюбіем величаяся». Оскільки у літописі чимало військових сцен, то їх супроводжує специфічна метафорика: «изломи копьє своє», «ѣздити подле стремени», «вѣзострити ся на рать», «дати на щит», «взяти на щит», «голову свою сложити».

Символіка у літописному тексті відповідає особливостям середньовічної поетики, відтак князь символізує владу; церква, собор – духовний простір для християнина; монастир – осередок благочинності, відданості вірі, молитви; хрест – символ віри (відтак вислови «цілувати хрест», «поклястися на хресті», «осквернити хрест» набувають символічної семантики); град (місто, укріплення) – твердиня влади; «чисте поле» – часто це поле бою, простір протистояння у військових сутичках; кров – життя; милостиня – доброчинність, милосердя тощо.

Структура мовлення у літописі переважно авторсько-монологічна, проте нерідко вона переривається монологами та молитвами літописних персонажів, їхніми запитаннями і зверненнями, часом уводиться діалог (взаємообмін посольськими промовами, перемовини між князями). Пряма мова та діалоги, очевидно, змодельовані літописцем для пожвавлення оповіді та створення ефекту достовірності викладеної інформації.

Київський літопис, як і інші твори давньоукраїнського літописання, доніс через віки не лише історичні відомості, а й передав історичну атмосферу XII ст., в художніх образах зафіксував думки, враження, почуття та уявлення давньої епохи.

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР У «ПОВІСТІ МИНУЛИХ ЛІТ»

У середньовічній картині світу простір має таке ж важливе значення, як і час, він виражає як зовнішню зорієнтованість людини, так і внутрішні виміри онтологічної самореалізації. У літописній прозі простір постає як уявлення про географічний простір, котрий символічно ділиться на священний і профанний, на ценр і периферію, на «свою» і «чужу» (іновірну) землю; сакрального змісту набуває простір храму, монастиря; соціально-історичний вимір має простір княжого володіння; морально-етичного сенсу набуває внутрішній рух (до Бога) людської душі. Запровадження християнства на Русі в принципі змінило просторову картину світу: на відміну від казок з їх горизонтальним зображенням «світу живих» і «світу мертвих», світу «свого» і світу «чужого», які розділені «горами високими», «річками глибокими», «морями широкими», нова релігія запропонувала вертикальний модус світобудови: небеса – земний світ – пекло, де людина перебуває посередині і є об'єктом боротьби світла і темряви. У літописі така боротьба набуває історичного тлумачення, відтак історія тут постає як конкретна реалізація просторового руху в хронологічно означеному часі. Тож цілком слушно пише Д. Лихачов: «Події у літописі, в житіях святих, в історичних повістях – це головним чином переміщення в просторі: походи і переїзди, які охоплюють величезні географічні простори, премоги в результаті переходу війська і переходи у результаті поразки війська, приїзди на Русь і з Русі святих і святинь, приїзди в результаті запросин князя і від'їзди –

як еквівалент його вигнання (…) Смерть мислиться також як перехід в інший світ – в «породу» (рай) або в пекло, а народження – як прихід у світ. Життя – це прояв себе у просторі. Це мандрівка на кораблі серед моря житейського»[171].

Праукраїнські племена продовжували жити в певній ізольованості, але літописці прагнули включити християнський світ у їхню свідомість. Відбувається розширення географічного простору, а це призводить до ускладнення внутрішнього простору новонаверненої душі. Відчуваючи внутрішню причетність до рідної землі, до отчого дому, людина apriori освоювала простір християнського світу, у якому сакральними вершинами поставали ніколи не бачені, але емоційно відчуті й осмислені Єрусалим, Константинополь, Афон, Київ, який першим прийняв нову віру. Увесь той простір уявлявся не як площинна географічна карта, а як символічний простір. «Просторові уявлення середньовічної людини, – зазначає А. Гуревич, – мали значною мірою символічний характер, поняття життя і смерті, добра і зла, благісного і гріховного, священного і мирського поєднувалися з поняттями верху і низу, з певними частинами світу і частинами світового простору, мали топографічні координати»[172].

Така символіка, на наш погляд, пов'язана ще із розумінням впорядкованості і невпорядкованості світу (Космос і Хаос). Світ впорядкований – це світ, створений Всевишнім, він має сакральний статус, а поза

[171]Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3. – М.: Наука, 1979. – С. 74.

[172]Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – С. 89.

ним – Хаос, світ чужий, заселений нечистими, темними силами. Але й впорядкований світ уявляється релігійною людиною як неоднорідний простір, він відображає «прадосвід, рівнозначний досвіду створення Світу»[173]. М. Еліаде вважає, що «система світу» у традиційних суспільствах постає у символах: а) священне місце є розривом в однорідному просторі; б) символом цього розриву є «отвір», який дозволяє перейти з одного космічного рівня на інший (з Неба на Землю – і навпаки); в) сполучення з Небом виражається через певну кількість картин, пов'язаних з Axis mundi: стовп, сходи, гора, дерево; г) навколо цієї осі розташований Світ («наш світ»), і тому ця вісь міститься «всередині», в «пупі Землі», вона – центр Світу[174].

Літописна проза може розглядатися як джерело географічно-просторових відомостей, проте як літературний текст вона відображає символічний простір передусім християнського світу, у якому виділяється простір Руської землі, також означений символічно, де міста («гради») іноді замінюються символами: про Київ мовиться як про Софію, про Чернігів як про Спас (у ролі символів тут виступають патрональні храми); декотрі гідроніми також мають символічний смисл: Дніпро – це Славутич, символ води і «рідної» території-землі; Каяла – ріка забуття і печалі (не дивно, що тривалі пошуки так і не виявили цієї річки на географічній території).

З перших же рядків «Повісті минулих літ» відбувається своєрідне структурування літописного простору.

---

[173]Еліаде Мірча. Мефістофель і Андрогін. – К.: Основи, 2001. – С. 12.

[174]Там само, с. 21.

«Нульовим циклом» для цього структурування у «Повісті» був обраний усесвітній потоп: «По потопѣ бо 3-е сынове Ноеви роздѣлиша землю: Симъ, Хамъ, Афетъ, яся въстокъ Симови <…> Хамови же яся полуденья часть <…> Афетови же яся полунощная страна и западная»[175]. Перелік «Яфетових земель» набагато більший, ніж у його інших братів, оскільки в тому переліку є «Дереви, Сармати, Тавриани, Скуфия», «Дунай, Днестр, Днепр, Десна, Припеть, Двина, Волхов, Волга», себто тут за допомогою етнонімів та гідронімів символічно означено територію, на якій розселилися слов'яни («Словѣне»): «Також и тѣ же Словѣне пришедше сѣдоша по Днепру и наркошася Поляне, а друзии Древляне, зане сѣдоша в лѣсѣх; а друзии сѣдоша межи Припѣтью и Двиною и нарекошася Дреговичи…»[176].

Включивши «слов'янський простір» у світовий, літописці зосереджуються тепер на структуруванні простору Русі: цей простір має свою вісь – «путь из Варягъ въ Грекы», що асоціюється із Дніпром, який для цих земель є символічною рікою. Символічною дорогою до «Варязького» (Балтійського) моря є Двіна, а до «Хвалінського» (Каспійського) – Волга. Так окреслюються простори Руської землі з півночі на південь і з заходу на схід. У такому просторі мав би з'явитися символічний центр – і він з-під пера літописців з'являється – Київ. Та оскільки літописці вже були християнами, то вони спочатку для означення центру

[175]Лѣтопись по Ипатскому списку // Золоте слово: Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV *століть. – Кн. 1. – К.: Аконіт, 2002. – С. 460–461.*

[176]Там само, с. 464.

скористалися християнською легендою про подорож апостола Андрія, а лише потім включили у текст літопису місцеву топонімічну легенду про трьох братів Кия, Щека і Хорива, які заснували місто на Дніпрі.

Основний (і символічний) смисл легенди про подорож апостола Андрія (легенди апокрифічної, бо вона не має підтвердження у Святому Письмі, отже, за походженням – руська) полягає в тому, щоб напророчити виникнення «города великого», що стане оплотом християнства: «И заутра въставъ, рече [Андрій] къ сущим съ нимъ ученикомъ: «Видите горы сия? Яко на сих горахъ въсияеть благодать Божия, имать и городъ великъ быти, и церкви мьногы имать Богъ въздвигнути»[177].

Географія простору у цій легенді вочевидь символічна, а не реальна, тому не варто дивуватися, що апостол мандрує з Корсуня у Рим чомусь угору по Дніпру, опиняється у Новгороді, потім у «варягів» (Скандинавія), а вже звідти потрапляє в Рим. Може здатися, що автор цього фрагменту з літопису був слабеньким географом або з невідомих причин щось наплутав з маршрутом мандрівки апостола Андрія. А проте правда, мабуть, у тому, що літописець пожертвував географією заради політичної та конфесійної ідеї. Із Синопа (римська провінція) Андрій прийшов до Корсуня, звідки вирушив по Дніпру – до Новгорода, а звідти до варязьких земель і в Рим; «бывъ Римѣ, прииде въ Синопию». Своїм маршрутом Андрій ніби окреслив християнський простір, і в цьому просторі зафіксовано передусім Київ і Новгород. Правда, вже тоді літописець визначив і певну опо-

[177]Там само, с. 465.

зицію двох «городів руських»: Київ «возсіяв» багатьма церквами, а Новгород славен хіба що «банями дерев'яними». Літописна фраза «И въсхотѣ [Андрій] поити въ Римъ» не розкриває наміру апостола, але намір літописця очевидний: по-перше, він пов'язує Андрія з його братом Петром, апостолом, що був страчений і похований у Римі; по-друге, ще до офіційного розколу християнської церкви на східну і західну руський літописець декларував симпатії до колись могутнього Риму, чим підносив роль і значення Києва, що не хотів бути «другим Константинополем». Власне, легенда про подорож Андрія вміщує алюзію незалежності Києва і Руської землі передусім перед Візантією.

І лише після цієї оповідки викладено легенду про заснування Києва трьома братами. Те, що це продукт уснопоетичної традиції, ні в кого з дослідників не викликає сумніву, хоч, скажімо, імена братів (Кий символізує небесну сферу, Хорив – серединну, а Щек – підземну, що в цілому відображає уявлення про світобудову, відмінну від архаїчних уявлень давніх українців) вказують на міфологічні впливи тюрків (хозар).

Із тих легенд, що викладені на початку «Повісті минулих літ», можна витлумачити «києвоцентризм» літописців, які надалі всі події, що відбуватимуться у просторі Руської землі, ув'язуватимуть із Києвом. І це зрозуміло з погляду саме структурованого простору, який у релігійній свідомості народжується із хаосу (прототип того хаосу у літописі – згадка про всесвітній потоп) і надалі мислиться як сакральний. «Відкриття святого простору дозволяє знайти вихідну точку та орієнтуватися в суцільному хаосі, «створивши

Всесвіт»[178], – зазначає М. Еліаде. Літописець, змальовуючи географічний простір із символічним центром, по суті, створює світ, у якому знаходиться місце і для слов'янських племен (символізм розселення, поселення, оселі відображає розбудову світу). Незаселена, але просторово означена територія освоюється за допомогою апостольського благословіння: Андрій «въшедъ на горы сиа, и благослови я, и постави крестъ, и помолився Богу». З такого погляду слушним є міркування М. Еліаде: «Невідома, чужа, незаселена територія (що означає: не заселена «своїми»), ще належить непевному і ворожому «хаосу». Коли людина заволодіває нею, а особливо коли оселяється на ній, вона символічно перетворює її на «Космос» через ритуальне повторення космогонії»[179].

Структурований, символічно означений, християнізований простір Руської землі надалі стає місцем історичного буття людей, які цей простір відстоюють, перекроюють у міжусобних війнах, збирають докупи або розпорошують, тож історію в такому разі можна витлумачувати вслід за літописцями як безконечне, постійне переформатування простору, що асоціюється тут із «життєвим простором».

Поняття «життєвого простору» у недатованій частині «Повісті минулих літ» має свої символічні означення, виражені етнонімами, гідронімами, топонімами. Рід Києвичів «почаша дѣржати княжение в Полях» – звідси їх етнічна назва *поляни*, а ті, що жили «в Деревлях» – *древляни*, ті, що «сѣдять по Бугу» – *бужа-*

[178]Еліаде Мірча. Мефістофель і Андрогін. – К.: Основи, 2001. – С. 13.

[179]Там само, с. 18.

ни. Од власних імен двох братів – Радим і В'ятко – походять етноніми *радимичі* і *в'ятичі*: «Бяста бо два брата в лясѣхъ, Радимъ, и другый Вятокъ, и пришедша сѣдоста, Радимъ на Сожю, и прозваша радимичи, а Вятко сѣде своим родом на Оцѣ, отъ него прозвашася Вятичи»[180].

За версією руських літописців, збирання докупи «життєвого простору» (територіальне формування держави Русь) розпочалося з того, що «бояри Рюрика» Аскольд і Дір, вирушивши по Дніпру до Константинополя, «узрѣста на горѣ городок» (Київ) і залишилися в ньому володарями. Через двадцять літ цим же шляхом вирушив Олег, завойовуючи для себе новий «життєвий простір»: спочатку взяв Смоленськ, потім Любеч (скрізь «посади мужъ свой»), а після того, вбивши Аскольда і Діра, посів престол у Києві, проголосивши (зафіксувавши у просторі майбутньої Русі): «Се буди мати городомъ Рускымъ». Подальші дії Олега – обживання простору («нача городы ставить») і підкорення нових земель: він «примучив» древлян, сіверян, радимичів, «а со Уличи и Тиверьци имѣяше рать»[181]. Походи Олега 907 та 912 року на «Греки» (Візантію) також мали на меті розширення «життєвого простору», але, крім укладання мирних угод з «Греками», київський володар нічого більшого не домігся.

Після Олега «добуванням простору» займалися за допомогою зброї Ігор та Ольга, а їхній син Святослав воював то з хозарами, то з болгарами, географічний

[180]Лѣтопись по Ипатскому списку // Золоте слово: Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV століть. – Кн. 1. – К.: Аконіт, 2002. – С. 469.

[181]Там само, с. 481.

діапазон походів якого охоплював величезна території на схід і на південь од Києва. Вирішальну консолідацію східнослов'янського простору розпочав один із синів Святослава – Ярополк, котрий пішов війною на свого брата Олега, який правив в Овручі на древлянських землях. Після того їхній старший брат Володимир, відісланий Ольгою на князювання подалі від Києва – у Новгород, прийшов з воїнами у стольний град, убив Ярополка, і це братовбивство символічно означило початок існування ранньофеодальної держави Русь, «життєвий простір» якої простягся від Карпат до Волги, від Дону до Ладоги: «И нача княжити Володимиръ в Киевѣ одинъ»[182].

Характерно, що, ставши володарем Русі, князь Володимир продовжує зазіхати на сусідні землі: «Иде Володимиръ къ ляхом и зая грады ихъ, Перемышль, Червенъ и ины городы»; «Заратишася Вятичи, и иде на ня Володимиръ, и побѣди я въторое»; «Иде Владимиръ на Ятвягы, и взя землю ихъ»[183]. Так відбувалося збирання руських (і неруських) земель, але ця просторова картина усе ж мала певну замкнутість, ізольованість, оскільки це був «варварський» (язичницький) простір, який час від часу зазнавав християнських інтервенцій (у літописі згадуються християнські місіонери, йдеться про хрещення Ольги, про варяга-християнина у Києві («бѣ же Варяг тъ пришелъ отъ Грѣкъ, и держаше вѣру втайнѣ крестьяньскую»).

А далі наступає кульмінаційний момент в історії Русі, який можна розцінювати як поворотний і в просторовому сенсі – запровадження християнства.

[182]Там само, с. 547.
[183]Там само, с. 551.

Рішення князя Володимира прийняти нову віру не особисто, як Ольга, а державно – означало вийти у європейський християнський простір, включити Русь у коло християнських держав, що в літописі означено символічно: «Володимиръ же просвѣщенъ самъ, и синови его, и земля его»[184]. Тут християнська віра постає в символічному образі «світла», «просвіщення», «освіти», відтак язичницький «темний» простір уявляється відвойованим у диявола: «И пакы: ветхая мимоидоша, и се быша нова; нынѣ приближися намъ спасение, нощь успе, а день приближися <…> Сѣть скрушися, и мы избавлени быхомъ отъ прелести дьяволя»[185].

Звичайно, входження Русі у християнський простір – символічна акція (у цьому смислі хрещення киян у Почайні і зруйнування язичницьких ідолів – символічні події), проте вона мала бути конкретизована перетворенням колишнього простору на оновлений. Таке оновлення простору мало б бути засвідчене побудовою християнських храмів, за що одразу ж узявся князь Володимир. На думку М. Еліаде, спорудження церкви (собору, храму) – це повторення у мікроскопічних масштабах *створення світу*: «Вода, в якій розмочується глина, уподібнюється первісній Воді; глина, що її кладуть в основу вівтаря, символізує Землю; бокові стіни є втіленням Повітря»[186]. Отже, спорудження храму – це в образно-символічному тлумаченні означає розгортання певних архетипів (земля, вода, повітря).

[184]Там само, с. 596.
[185]Там само, с. 595–596.
[186]Еліаде Мірча. Мефістофель і Андрогін. – К.: Основи, 2001. – С. 17.

«Відкриття святого простору» (М. Еліаде) князь Володимир здійснив уже 991 року: «И помысли создати каменную церковь святыя Богородица, и пославъ приведе мастеры отъ Грекъ. Заченшю здати, яко скончa зижа, украси ю иконами»[187]. Перемігши у 996 році печенігів під Василевом, Володимир «постави церковь въ Василевѣ святое Преображение» і «творяше празник»[188]. Князь, перейнявшись християнською ритуалізацією, розумів, що святкуючи, релігійна людина заглиблюється у священний час, що учасники свята ніби стають сучасниками міфічної події (Преображення Господа). І коли Володимир повернувся до Києва, то саме було свято Успіння Богородиці – «и ту пакы празник свѣтель творяще, съзываше бещисленое множьство народа». Тож князь не лише вибудовував священний простір, закладаючи на землях своєї держави храми, а й запроваджував відзначення християнських свят, тобто структурував і священний час, який був циклічним (повторюваним), міфічним часом, в основі якого – архетипні події зі священної історії.

Зображення простору в літописній прозі часто виражене через *рух*. Здебільшого той рух має зовнішні прикмети й означає переміщення в просторі з певною метою. Уже йшлося про те, що «збирання земель» («життєвий простір») поставало в описах військових походів, внаслідок чого ті землі завойовувалися, приєднувалися, «примучувалися». Такий рух відображений у літописі за допомогою значущих фраз, які пере-

[187]Лѣтопись по Ипатскому списку // Золоте слово: Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV століть. – Кн. 1. – К.: Аконіт, 2002. – С. 597.

[188]Там само, с. 601.

дають динаміку, напрям, мету, заданість і характер руху: «И изгнаша варягы за море, и не даша имъ дани»; «Иде Аскольдъ и Диръ на Грѣкы»; «Поиде Олег къ Смоленску. Оттуда поиде внизъ, и пришедъ взя Любеч. И придоста къ горамъ Киевьскымъ»; «Иде Олегъ на Сѣверы, и побѣди Сѣверы»; «Иде Игорь на Грекы»; «Ольга съ сыном Святославомъ събра вои многы и храбры, и иде на Деревьскую землю. И изидоша Древляне противу»; «Иде Святославъ на Дунай на Болгары»; «Иде Володимир на Ятвягы, и взе землю ихъ»; «Приде Ярославъ на Святополка, и сташа противу оба полъ Днѣпра»; «Поиде Болеслав съ Святополкомъ на Ярослава съ Ляхы; Ярославъ же множество совокупи Руси, Варягы, Словены, поиде противу Болеславу и Святополку, и приде Велыню, и сташа оба полъ рѣки Буга»[189] та інше.

Переміщення у просторі, як видно з наведених прикладів, означене фіксуванням етнонімів, топонімів, гідронімів, які в такому тексті мають символічний смисл та дають можливість читачеві орієнтуватися в просторі. Ще один важливий момент у відображенні руху в просторі – це називання князів, котрі цей рух ініціюють і здійснюють. Літописний рух постає багатовекторним, але він не хаотичний, оскільки відтворює головну ідею – збирання земель навколо Києва, тобто цей рух є доцентровим. А вже у Київському літописі (1111–1200 рр.), основною темою якого стають князівські міжусобиці і перерозподіл Руської землі, її просторовий розпад на клапті – удільні князівства – нагадує рух хаотичний і відцентровий.

[189]Там само, с. 482–623.

Літописна проза у деяких своїх фрагментах показує *внутрішній рух,* зокрема це бачимо там, де оповідається про хрещення Володимира.

Початок руху – зустрічі князя із представниками різних релігій, котрі приходили до Володимира і «спокушали» своєю вірою: спочатку то були «болгаре вѣры Бохъмичи» (точніше, булгари волзькі, із землі хозар, де віра була «магометанська», тобто іслам); після того прийшли «нѣмци от Рима», які агітували князя прийняти католицьку віру – «от папежа»; завітали і «жидове Козарстии», котрі пропагували іудейську віру («а мы вѣруемъ едину богу Авраамову, Исакову, Ияковлю»). Під час цих зустрічей Володимир веде себе пасивно, пропозиції не викликають у нього інтересу, він внутрішньо противиться тому, що йому пропонують. Але, нарешті, приходить «грецький філософ», котрий веде тривалу бесіду з Володимиром, і це справді бесіда, оскільки князь ставить греку низку запитань, аби вивідати у нього деякі тонкощі християнських вірувань, а це в художньому плані означає: внутрішній рух у душі князя активізувався. Проте цей рух ще непевний, повільний: «Володимеръ же положи на сердци своемъ, рекъ: «пожди еще мало»[190].

Уповільненість руху, що межує з напругою очікування, трасформується у літописі у «випробування» різних релігійних вірувань. Володимир посилає своїх «розумних мужів числом 10» відповідно до болгар, німців, греків, аби вони довідалися на місці, в чому суть їхніх вірувань. Найбільше захоплення у послів викликав обряд у Цариграді (Константинополі), про

[190]Там само, с. 579–580.

що вони і розповіли своєму князю. Але той не поспішає приймати рішення, хоч посли наводять і такий аргумент: «Аще лихъ бы законъ Грѣчкый, то не бы баба твоя Олга приняла крещення, яже бѣ мудрѣйши всихъ человѣкъ»[191].

Минув ще цілий рік («и минувшу лѣту»), поки Володимир зважився на якісь дії. І ці дії, як не дивно, не означили рух духовний, а виявили себе у черговому військовому поході – тепер на Корсунь, «градъ Грѣчкый». За логікою оповідки про хрещення Володимира, цю подію можна розцінювати як просторове наближення до «християнської території», яку князь прагнув не просто прийняти пасивно, як належне – він хотів її завоювати. Взятий в облогу Корсунь не корився Володимиру, аж поки «корсунський муж» Анастас не переслав стрілою у стан князя записку, у якій виклав план взяття міста: він радив перекрити воду, яка тексла в місто із заміських джерел. І тут прозвучала значуща фраза з уст Володимира: «Аще ся сбудеть се, имам креститися»[192]. Схоже на те, що князь ніби шукає психологічний привід для прийняття рішення, бо його внутрішній рух загальмований сумнівами, адже на непростий вчинок треба було зважитися.

Корсунь Володимир узяв, проте не поспішав дотримуватися обіцянки охреститися. Забаглося йому взяти у жони сестру візантійських «царів» Василія і Костянтина – Анну. Але ті не погодилися віддавати свою сестру-християнку за київського князя-поганина. І Володимир ще раз пообіцяв охреститися. Хтозна, чи і на цей раз він свою обіцянку виконав, якби раптово

[191]Там само, с. 582.
[192]Там само, с. 583.

не осліп. На наш погляд, цей факт літописцем вигаданий і в оповідці про хрещення Володимира має суто художній, символічний смисл. Цей епізод відіграє роль відмежування «колишнього» Володимира (язичника, розпусника, братовбивці) від «нового», яким він став після хрещення. Це, власне, кульмінаційний момент внутрішнього руху князя до нової віри. «Незряче», «непросвітлене», «темне» минуле Володимира змінюється чудесним чином: «И яко возложи [єпископ] руку на нь, абье прозре»[193]. Трасформація (рух) з фізичного (сліпота очей) – на ідеально-духовне символізує семантику «осіяння Божим світлом». Просвітлення-прозріння Володимира стає тут своєрідною часовою і просторовою межею між минулим і майбутнім, що підсилюється цитацією послань Павла до корінфян і римлян: «Старе минуло, і тепер усе стало нове», «нині наблизилося нам спасіння; ніч пройшла, а день наблизився» (Діяння апостолів, 12:8–10).

Внутрішній (властиво – психологічний) рух Володимира до охрещення далі набуває вже не особистісного відтінку, а загальноруського. Повернувшись до Києва, князь звелів язичницькі «кумиры испроврещи, овыи сѣщи, а другыя огньви предати». Акція має також символічну семантику: це був початок відречення від минулого й утвердження майбутнього, що пов'язувалося із християнською вірою. Власне, із Києва розпочинається відцентровий рух, призначення якого – заповнення язичницького простору християнським світлом. Оприлюднення цього руху – символічне потоплення і поганьблення Перуна, який у пантеоні

[193]Там само, с. 585.

язичницьких богів, поставлених самим же Володимиром на київському пагорбі, вважався головним. Цей рух набуває далі ще іншого виміру: на берег Дніпра за повелінням князя зійшлося багато киян: «И влѣзоша въ воду, и стояху ови до шеи, а другии до персий, младѣи же отъ берега, друзии же младенци держаще, свѣршении же бродяху, поповѣ же стояше молитвы творяху»[194]. Картина водного хрещення киян у Дніпрі має динамічний, рухливий характер, що передається відповідними дієсловами – «влѣзоша», «бродяху», «творяху». Літописець хоче сказати, що прийняття християнства киянами було не пасивним, а активним, тому й зображає загальну радість («и бяше видити радость велика»), що, очевидно, певним чином завуальовує драматизм цієї події, тим більше, що перед цим було змальовано, як плакали люди, коли тягли Перуна Ручаєм до Дніпра.

Таким чином, літописне зображення простору своєрідно відтворює середньовічну картину світу, яка має у «Повісті минулих літ» свою конкретну символіку. Ця символіка доносить не лише історико-географічну інформацію, а й передає дух часу і мінливість просторових уявлень, моделює дійсність такою, якою вона здавалася середньовічному автору, котрий у тексті зафіксував зовнішній і внутрішній виміри буття як руських етносів, так і окремих історичних осіб.

[194]Там само, с. 592.

«МОЛІННЯ» ДАНИЛА ЗАТОЧНИКА
(феноменологічний погляд)

Чимало вітчизняних літературних пам'яток давнини аналізувалися протягом XIX–XX ст. з погляду позитивістських у своїй основі засад культурно-історичної та історико-порівняльної шкіл. Не стало винятком й «Моління» Данила Заточника. Увагу дослідників привертали здебільшого три проблеми: а) пошуки протографа і датування виявлених текстів; б) хто автор і хто адресат твору; в) історичний контекст та літературне оточення пам'ятки. Висловлювалися різноманітні, часом діаметрально протилежні погляди[195]. Текстологічні питання так і залишилися нерозв'язаними; остаточно не з'ясовані постаті ні автора, ні адресата твору, але завдяки історико-філологічним «розкопкам» чимало фактів пролляли додаткове світло на літературний процес рубежа XII–XIII ст.

Варто було б уточнити два питання, перш ніж перейти до розгляду цієї пам'ятки.

Перше – літературний статус тексту руських пам'яток. Переважна більшість їх (зокрема й досить відомі – «Повість минулих літ», «Слово о полку Ігоревім») – це не автографи, а списки, як правило, пізнішого часу (свідомо не вживаю слова «копії», по-

[195]Див. бібліографію до цієї теми: Словарь книжников й книжности Древней Руси: XI – первая половина XIV в. – Л., 1987. – С.114–115. Додамо до цього ще й такі видання: Щурат В, Слово Данила Заточника: Пам'ятка староруської літератури з кінця середніх віків// ЗНТШ. – 1896. – Т. 9. – С. 1–28; Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т. 3. – К., 1993. – С. 200–212; Чижевський Д. Історія української літератури. – Тернопіль, 1994. – С. 194–197; Перетц В.Н. Новый список «Слова» Данила Заточника // ТОДРЛ. – 1956. – Т. 12. – С. 362–374.

рівняння бодай кількох списків давніх творів свідчить про варіанти з помітними відмінами). Твір Данила Заточника відомий у декількох списках (точніше – переробках), що належать до різних історичних періодів і навіть мають різні назви – «Слово», «Моленіє», «Написаніє». Спроби вийти на протограф, реконструювати первісний текст виявилися безуспішними. Ще М.Грушевський намагався дотягтись до первотвору та, зрештою, дійшов висновку, що «Моління» – це «збір різнородного, в різних часах, в різних місцях, з різних джерел нагромадженого матеріалу, дуже інтересного з культурно-історичного і літературного погляду, але досить припадкове сполученого, в котрім доволі неясно проступають зариси первісного твору»[196].

Маємо явище плинності тексту, який змінювався залежно від часу, історичних обставин, а головне – від інтенцій автора (можна припустити, що йдеться не про одного автора цього твору, а авторів наявних варіантів).

Про характер еволюції давніх писемних текстів у процесі їх переробок слушно писав М. Гудзій: «Ця еволюція відбувалася так, що конкретний, фактичний бік пам'ятки згладжувався і знеособлювався в міру того, як реальні події чи суб'єктивні життєві інтереси, якими пам'ятка була викликана до життя, перестали хвилювати і цікавити читачів наступних поколінь. Все особисте й історичне часто усувалося з тексту; залишалося й іноді підсилювалося те загальне, що могло розраховувати на певну житейську незаперечність і переконливість за умов нинішнього дня»[197].

[196]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т. 3. – К.: Либідь, 1993. – С. 208–209.

[197]Гудзий Н.К. История древгней русской литературы. Изд. 6-е. М., 1956. – с. 171–172.

Таким чином, текст «Моління», інших літературних пам'яток давнього часу не раз перероблявся, і виявлені його списки – це навіть не свідчення вдосконаленості твору, не результат тривалого творення тексту, а скоріше письмово зафіксований варіант саме **цього-часу,** – як правило, досить віддаленого хронологічно від першотвору. Але будь-який давній текст (письмовий чи усний) несе в собі знаки, розгадавши які можемо проникнути уявою і розумом у зниклі світи, вловити світло, джерелом якого вони були, – те світло й досі промениться в часопросторовому безмежжі.

Другий момент стосується дилеми: до південно- чи північноруської традиції належить «Моління»? Деякі дослідники (В. Істрін, Б. Романов, Д. Айналов, В. Гуссов, Д. Лихачов, частково Б. Рибаков) вважають, що цей твір належить до нівнічноруської (володимиро-суздальської) традиції. Історичні студії та особливо спостереження над мовою пам'ятки (Д. Абрамович, П. Безсонов, М. Скрипиль, С. Обнорський, Я. Боровський, Б. Яценко) схиляються до думки про її південноруське походження. Дипломатично з цього приводу висловився М.Гудзій: «Хоч би як вирішувалася ця суперечка, цілком очевидно, що «Моління», як і ряд інших літературних пам'яток, хронологічно близьких до пам'яток Київської Русі (...) могло виникнути лише на ґрунті, підготовленому київською літературною традицією»[198].

Не виникає сумніву, що художні й історичні корені «Моління» сягають не лише епохи Київської Русі, а й Київської землі: архетип твору (можливо, й протограф)

---

[198]Гудзий Н.К. Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы // Литература Киевской Руси и украинско-русское литературное единение XVII–XVIII веков. – К., 1989. – С.91.

за своїм походженням – південноруський. Очевидно, пізніше, коли твір мігрував руськими землями, розширилася його ідеологічна та географічна наповненість, зазнали деяких змін і мовно-стильові параметри. Мабуть, із «Молінням» сталося те, що й із значною частиною билин київського циклу, виявлених у новому мовному вбранні на півночі Росії в XIX ст. Те, що деякі списки твору Данила Заточника знайдені на російських землях, ще не розв'язує питання про його походження, бо й В. Перетц виявив список кінця XVI ст., написаний «напівуставом волинського типу» десь на Поліссі[199].

І перше, і друге уточнення стосуються онтології тексту. Написане наприкінці XII ст. (вагомі аргументи щодо цього наводить Б. Рибаков[200]), «Моління» відтворило зміст і форму мислення людини зрілого Середньовіччя. Навряд чи твір постав у силу прагнення однієї особистості самоствердити себе. «Благання» — ось головна інтенція «Моління», яке (навіть за умов пізніших змін тексту) виражало свідомість людини, що стала жертвою власної спроби вирватися з узвичаєного середньовічного порядку, продемонструвавши свій інтелект і літературні здібності. Власне, твір і виявився, очевидно, тим компенсаторним засобом, який мав би нейтралізувати комплекс «незапотребованості» автора.

Подальша доля тексту пов'язана з намаганнями особистостей не загубитися у плині буденного буття і, всупереч обставинам, реалізувати своє Я в ході суспільно-історичних подій. Отож телеологія тексту час

[199]Перетц В.Н. Новый список «Слова» Данила Заточника // ТОДРЛ. – 1956. – Т. 12. – С. 362–374.

[200]Рыбаков Б. Даниил Заточник и владимирское летописание конца XII в. // Из истории культуры Древней Руси; Исследования и заметки. – М., 1984. – С. 140–187.

од часу активізується, сам же текст перекомпоновується і змінюється ще протягом кількох століть відповідно до змін у самосвідомості нових поколінь. Публікація пам'ятки в XIX ст. і жвавий інтерес до неї, який не згас і посьогодні, продовжили життя творові, котрий залишається багато в чому суголосним думкам та уявленням людей нового часу. В «Молінні» вбачали алюзії, що стосувалися: становища інтелігенції в умовах як самодержавства, так і радянської влади; образу «справедливого правителя»; «соціальної справедливості»; вірнопідданського служіння володареві; у творі дошукувалися класових суперечностей і виявів виразної симпатії до «трудящих». Відповідно уявлявся й образ автора: інтелігент XII ст., скоморох, наближена до князя особа, що потрапила в опалу, холоп, ремісник, слуга.

Усвідомлена телеологія тексту поступово трансформувалася в трансцендентну, і невипадково майже кожен дослідник «Моління» називав його «загадковим» (очевидно, в це слово підсвідомо вкладався вищий смисл, ніж просто «загадка автора» чи неясні обставини створення і перетворення пам'ятки).

На відміну руських пам'яток, синхронних «Молінню», твір Данила Заточника вражає експресивним індивідуальним началом. Спробуємо замість соціального та історичного контексту (він достатньо розроблений медієвістикою) віднайти в пам'ятці сліди індивідуальності, маючи на увазі не окрему особистість, а ейдос («явленный лик» – за О.Лосєвим) середньовічної людини – Автора.

Передусім впадає в око відображений у «Молінні» психологічний стан в'язня («заточника»), його пригніченість, душевний дискомфорт. Фраза «Се же бѣ

написах, бѣжа от лица художества моего, аки Агарь рабьня от Сарры госпожа своея»[201] проливає світло на причину гнітючого настрою. Ключовим тут є слово «художество», яке переклали як «убожество», хоча насправді автор міг так іронічно назвати якийсь свій літературний твір, що якраз і викликав своїм спрямуванням («лицо художества») обурення князя. Порівняння з рабинею Агар переконує, що йдеться не про вбогість автора, а про гординю: коли Агар «побачила, що зачала, то стала легковажити господинею своєю» (Книга Буття, 16:4). Підтекст вказує на те, що Данило спочатку був наближений до князя, але зневажив його авторитет, піднісся розумом (тема «лихо з розуму») і був відсторонений. Крім того, порівняння містить натяк на бажаний для Данила результат: адже, за Святим Письмом, ангел господній знайшов Агар «біля джерела води на пустині» (асоціативне – це озеро Лаче, біля якого був ув'язнений Данило) і звелів їй повернутися до господині та й «терпіти під руками її заради великого потомства» (Книга Буття, 16:7–15). Подальший пафос «Моління» – прагнення Данила повернутися до князя і добре прислужитися йому.

Образна атрибутика «заточенія» концентрується на початку твору: «Аз бо есмь, княже господине, аки трава блещена, растяще на застѣнии, на ню же ни солнце сиает, ни дождь идет; тако й аз всѣм обидим єсть, зане огражен есмь страхом грозѣ твоеа, яко плотом твердѣм» (с. 388). І «застѣніє», і страх перед князем підсилюється розчаруванням: «Друзи же мои и ближнии мои и тии

[201]Моление Даниила Заточника // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М., 1980. – С.388 (далі вказуємо в тексті лише сторінку).

отврѣгошася мене» (с. 388), бо «не поставих пред ними трапезѣ многоразличнѣх брашен» (с. 388).

Але чи почувається винним Данило перед князем і колишніми друзями? «Аз бо есмь, аки она смоковница проклятая: не имѣю плода покаянию» (с. 388). «Страждання душі» автора представлено в численних образах: «аз бо есмь, княже, аки древо при пути: мнозии бо посѣкают его и на огнѣ мечют» (с. 390); «яко же бо слово гинет часто разливаемо, тако и человѣк, приемля многія бѣды» (с. 390); «злато съкрушается огнем, а человѣк напастьми» (с. 390) – тут переважає символіка вогню, але не очисного, а руйнівного, пекельного. Каскад вигадливих антитез розкриває, як потерпає заточник: «Кому Боголюбиво, а мнѣ горе лютое; кому Бѣло озеро, а мнѣ чернѣи смолы; кому Лаче озеро, а мнѣ на нем сидя плач горкии; и кому ти єсть Новъгород, а мнѣ й углы опадали, зане не процвите часть моя» (с. 390).

Отже, «караюсь, мучусь, але не каюсь» – на це вказує тлумачення євангельської притчі про «смоковницю», викладену євангелістами Матвієм (21:18–22) та Марком (11:12–14): дерево прокляте за те, що не мало плоду, – «не пора була». Відтак зринає мотив кари без вини, несправедливої кари, бо хіба винен Данило в тому, що розумніший за своє оточення (а можливо, йдеться про напрям його думок та політичних поглядів, які не збігалися з офіційними). Так виникає суперечливо-драматичне почуття «без вини винного», котрий мучиться тим становищем, у якому опинився. Це страждання дисидента, вже не першого в історії руської літератури: літописець Никон не догодив церковним та світським можновладцям – й опинився в Тму-

таракані; книжник кінця XI ст. Іоанн, виступивши проти княжої несправедливості, потрапив до Турова у глухих прип'ятських лісах; Нестор був усунутий Володимиром Мономахом од літописання і фактично зник з письменницької орбіти.

З усіх можливих причин, які так круто перемінили життя Данила, можна виділити екзистенційні: усвідомлювану ним (та занадто пізно) сердечну сліпоту («имѣю бо серце, аки лице без очию» – с. 388) і почуття гідності та самоповаги, яке в оточуючих, мабуть, викликало роздратування. Що ж то було за середовище? Текст подає немало смислових знаків, які дають змогу це з'ясувати. То було княже оточення, куди входили добре освічені красномовні книжники-проповідники. У самохарактеристиці Данила зустрічаються такі атрибути цього кола: «трость книжника скорописца», «увѣтлива уста, аки рѣчная быстрота» (с. 388), «по многим книгам исъбирая сладость словесную и разум» (с. 398), ремінісценції з Біблії, перекладних збірників афоризмів на зразок «Пчели». Очевидно, Данило часто спілкувався з князем та його родичами, про що свідчить відображений у риторичних звертаннях придворний етикет чи фрази на кшталт «не лгал бо ми Ростислав князь». Має уявлення автор і про княжі бенкети зі щедрими наїдками («многіє брашны», «сладкоє питіє»), буйними веселощами, що озвучувалися гуслями й трубами. Данило не тільки належав до княжого оточення, а й мав певні привілеї, за якими тепер жалкує, – «рыдая, аки Адам рая». «Пусти тучю на землю художества моего» (с. 390) – це благання до князя дати можливість розвивати творчий талант Данила, повернувши його в «рай»; образ «тучи» (дощу)

можна тлумачити як «щедрість», «запліднююча сила». Цікаво, що у своєму лихові Данило не звинувачує самого князя, а натякає на придворних: «То не море топить корабли, но вѣтри; не огнь творить ражежение желѣзу, но надымание мѣшное; тако же и князь не сам впадает в вещь, но думци вводять» (с. 394).

Якби Данило був холопом, ремісником, слугою чи навіть скоморохом, як це припускали деякі дослідники «Моління», то не вдавався б до солодких компліментів на адресу князя в стилі «Пісні пісень»: «Княже мои, господине! Яви ми зрак лица своего, яко глас твои сладок и образ твои красен; мед истачають устиѣ твои, и послание твоє аки раи с плодом» (с. 392). Хвалить Данило княжу челядь, військо, та все це – похвала князю, який є головою війська, батько – слугам, коріння – державі («дуб крѣпок множеством корениа, тако и град наш твоєю державою» – с. 392). Апологія княжої влади, словесне вітійство автора – цілеспрямований маневр: ублажити князя, щоби він глянув на свого підданого, «аки мати на младенец» (с. 388).

Отже, Данило – людина «вищого світу» із специфічним комплексом гідності. Йому властива висока самооцінка («одѣнием оскуден есмь, но разумом обилен; унъ възраст имѣю, а стар смисл во мнѣ. Бых мыслию паря, аки орел по воздуху» – с. 394), а водночас він схильний до компліментів на адресу князя. Останнє суперечить гідності автора: возвеличення князя відбувається через самоприниження. Звичайно, певну роль тут відіграє середньовічний етикет. Але принизливе схиляння перед володарем ніяк не в'яжеться з темою несправедливого покарання; скоріше всього – це гра, до того ж із наміром виграти.

Попри часову плинність тексту, він зберіг у собі дуже цікаву з погляду виявлення архетипу твору особливість: амбівалентність мислення автора. Таке мислення породило в «Молінні» низку антитез, у яких закодовано характер світовідчуття і світорозуміння автора. Чітко простежуються опозиційні пари понять: пекло («заточеніє») – рай (життя при дворі); бідність – багатство; мудрість – безумство; чоловік – жінка. Ці поняття осмислюються і трактуються Данилом у дусі того часу. Розширюється традиційний контекст «раю – пекла» через перенесення його в земні виміри й означується як конкретне «минуле – сучасне». Горизонт «майбутнього» – це бажане, що постає в образі благання-сугестії.

«Бідність – багатство» у творі тлумачиться не виключно в соціальному плані (більшість дослідників саме з цього приводу особливо наголошувала на соціальних аспектах пам'ятки), а відповідно до творчого задуму. «Бідність, – зазначає А. Гуревич, – не усвідомлювалася в цю епоху як самостійна соціальна й економічна проблема (...) Або бідність інтерпретувалася в термінах станово-юридичного поділу суспільства: бідними вважали незнатних, непривілейованих, і тому в опозиції «благородні – бідні» не вбачали логічної недоречності, оскільки ці поняття не були чисто економічними, майновими. Або в бідності бачили стан обраності: pauperes Christi, «бідняки Христові», були людьми, котрі відмовилися від земних благ, аби напевне досягти царства небесного»[202]. Данило Заточник не зрікається «земних благ», він усвідомлює себе відкинутим на протилежний бік од «благородних», тож

[202]Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Наука, 1984. – С. 28.

найбільше прагне повернутися назад, бо певен, що там його місце.

Для цього він наводить аргументи, серед яких найвагомішим вважає мудрість. У середньовічну добу поняття «мудрість» мало передусім божественний смисл, який давався через слово Боже, записане у священних книгах. Світ уявлявся як текст, що складався із знаків, котрі вказували на приховану суть реалій-речей. Отож у гносеологічному сенсі світ мав бути осягненим через слово «знати» – це означало знання, що йдуть від Бога, своєрідне одкровення, а не вивчення самого світу. Відповідно, мудрість – це не збагачений пізнанням інтелект, не рівень суб'єктно-об'єктних відносин і навіть не стан внутрішньої свободи, яку дає «розуміння» світу. У руській традиції, як зазначає В. Горський, можна виділити дві форми мудрості. Одна з них базується на християнській моделі культурної людини, котра прагне осягнути істину за допомогою авторитетних книг, насамперед Святого Письма («знання книжне»), а друга передбачає уявлення про розум як досвідченість («смисленість» – за Данилом Заточником)[203].

Данило Заточник постає як людина «книжної мудрості»: він постійно апелює до писемних джерел для аргументації своїх думок і витворює образ бджоли, що «по многим книгам исъбирая сладость словесную и разум» (с. 398). Несподіваний нюанс у тлумаченні мудрості з'являється у словах: «Пшеница бо много мучима чист хлѣб являет, а в печали обрѣтает человѣк ум сврѣшен» (с. 390). Мовиться про мудрість не «книжну», а «житейську», яка набувається досвідом буття,

[203]Горський В.С. Дещо про критерії людської гідності у XII ст. («Моління» Данила Заточника) // Київ. – 1993. – № 11. – С. 139–149.

випробуваннями і не залежить од віку («ун възраст имѣю, а стар смысл во мнѣ» – с. 394). Хоч асоціативно такі міркування сягають усе ж таки набуття мудрості через пізнання Божої істини, як це подається у житіях святих, де «печаль», яка «сушить кості», руйнує тіло, але підносить душу.

Оскільки мудрість возводиться Данилом Заточником у критерій цінності людини, її гідності, то на протилежному полюсі опиняється «безумность». Попри те, що обидві категорії розкриваються в «Молінні» через книжні загальники, в них чується конкретний зміст: поняттям «мудрість» автор декларує свої здібності, обдарованість, а «безумні» для нього – це хитруни, підступні користолюбці й лихі порадники. «Безумство» – це те, що не вписується у християнський моральний кодекс, що є мірою етичною, а не інтелектуальною. Протиставляючи «мудрість» і «безумство», Данило, мабуть, натякав князеві на його оточення, якому були властиві фальш («безумного посылаи и сам не лѣнися по нем ити»), легковажність («безумні» хочуть не блага князеві, а бенкетів у його домі), підступність («с лихим думцею думая, меншего лишен будет») тощо.

Найзагадковішим місцем у «Молінні» вважається інвектива щодо «злых жен», оскільки видається не зовсім логічною в контексті цієї пам'ятки. Д. Лихачов називав нагромадження афоризмів і притч на цю тему «скоморошим балагурством»[204], а М. Грушевський відносить такий «екскурс» до пізніших нашарувань тексту: «Згадка про немилу жінку дала привід згромадити збірку

[204] *Лихачев Д.С.* Социальные основы стиля «Моления» Даниила Заточника // Исследования по древнерусской литературе. – Л., 1986. – С. 194–195.

афоризмів на цю тему»[205]. Коли й припустити, що це первісно була лише «згадка», то чи випадкова вона?

Відомо, що ставлення до жінки в часи Середньовіччя ідеологічно визначалося Святим Письмом, звідки, починаючи від міфу про сотворіння жінки (Єви), походить чимало висловів, що принижують «жіночу природу». Це джерело є основним у специфічних рефлексіях «Моління». Та є особливість у тлумаченні цієї теми автором. Він не відступає від власної мисленнєвої іпостасі, розмірковуючи в річищі опозиційних понять «чоловік – жінка». Основоположним тут є наведений вислів апостола Павла: «Крест єсть глава церкви, а муж женѣ своей» (396). Отож чоловік уявляється як верховне світле начало, а жінка – «кощунниця бѣсовская», «в церкви бѣсовская», «в церкви бѣсовская мытница, поборница грѣху, засада от спасениа» (396). Зрештою, жінка – образ спокуси, який Данило Заточник окреслює не без еротичного відтінку: «И рече мужу своєму: господине мои й свѣт очию моєю! Аз на тя не могу зрѣти: егда глаголеши ко мнѣ, тогда взираю и обумираю, и въздеръжат ми вся уды тѣла моего, й поничю на землю» (396). Чоловік, який схиляється перед жінкою, уподібнюється їй і не викликає поваги, – наголошує Данило.

Гострий випад у «Молінні» проти жіноцтва хоч і є звичайним у контексті середньовічних моральних та етичних координат, проте його з'ява тут має бути чимось пояснена. В архетипній основі твору відбився, очевидно, певний психологічний комплекс автора.

Джерелом «феноменологічного» Я у творі Данила Заточника є його мова. М. Грушевський припускає,

[205]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т. 3. – К.: Либідь, 1993. – С. 208.

що прикмети «автентичного вигляду» твору слід шукати у звертаннях автора до князя, – «се те, що можна б з найбільшою правдоподібністю вважати основним і первісним тоном «Моления»[206]. Це є форма «внутрішнього мовлення», що відтворює авторську свідомість, тісно пов'язану з мовною компетенцією, здатністю «ректи». А відомо, що в середні віки «говорити» та ще й адресувати свою мову державцю могли тільки ті, хто мав певний статус (це знову наводить на думку, що Данило був із княжого оточення). Виникає діалогічна ситуація, яку моделює сам автор і яка містить експресивні ігрові елементи: насиченість твору риторичними фігурами, драматизований пафос, імперативні форми вислову, імітація дискусії («или ми речеши: от безуміа ми еси молвил. То не видал есмь неба полъстяна, ни звизд лутовяных, ни безумнаго, мудрость глаголющь» – с. 394).

Окреслена в «Молінні» життєва ситуація змальована в інтерпретації автора. Запропонований ним текст (навіть за умови, що в плині часу він зазнав змін) перебуває в полі художньо алегоричного тлумачення, що, як показано вище, залежить од системи середньовічних цінностей, авторських прагнень і т.д. Змінювалася структурна стратегія тексту, його мовне забарвлення, способи адаптації чужорідних текстів, що вживлюються у протограф, але первинний творчий імпульс автора не був втрачений або відсунутий, затертий іншими мотивами. Звичайно, можна й далі думати-гадати, хто автор та адресат «Моління», коли воно виникло, оригінальна чи перекладена ця пам'ятка, проте важливішим видається питання про «Моління» як художній текст, як феномен художньої свідомості, котра репрезентує свої середньовічні інтенції.

[206] Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т. 3. – К.: Либідь, 1993. – С. 205–207.

ХУДОЖНІ ВИМІРИ ЛІТОПИСНОЇ ЛЕГЕНДИ ПРО ХРЕЩЕННЯ РУСІ

Формування літературного канону легенди

В «Історії української літератури» М. Грушевський припускав, що у формуванні «Повісті минулих літ» був так званий «докнижний період», що «спочатку се була збірка київських переказів – повістей і пісень, скомбінованих і подекуди пояснених, інтерпретованих укладчиком, без років, без хронології, яка з'явилася тільки потім, так само як і короткі порічні записи»[207].

Тут учений спирається на «стару гадку», висловлену Костомаровим, Соловйовим, Бестужевим-Рюміним, «про первісну «Повість временних літ», яка доходила до охрещення Русі за Володимира»[208]. Відтак пізніші вставки, переробки, пов'язані, зокрема, з хрещенням Володимира і Русі, з'явилися через прагнення надати зображеним подіям іншої перспективи, висунути нові історичні теорії. «З одної сторони, – пише М. Грушевський, – налягли тенденції тіснішого зв'язку з візантійською й християнською традицією – в стилі візантійських хронік світової історії (...) В паралелю історіям про поширення християнства використано один із варіантів Повісті про Кирила і Мефодія та утворено легенду про побут у Києві апостола Андрія як патрона християнської Русі (...) З другого боку, зроблено ряд додатків, переробок і змін, щоб тісніше зв'язати київські перекази з новгородськими. Так з'явилась у «Повісті» історія покликання до Новгороду Рюрика,

[207]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т. 2. – К.: Либідь, 1993. – С. 109.

[208]Там само, с. 108.

походи Аскольда і Діра і потім Ігоря на Київ і т.д.»[209]. М. Грушевський переконаний, що «цикл» про хрещення Русі з'явився у «післяволодимирову добу» і був скомпонований з різночасового і різнорідного матеріалу, набувши прагматичного, ідеологічного забарвлення у всій структурі літопису.

Застосовуючи визначення «літописна легенда про хрещення Русі», маємо на увазі передусім «цикл оповідок», об'єднаних одним стратегічним задумом та однією темою, хоч насправді ті оповідки роззосереджені в різних місцях літопису – згідно хронологічного принципу викладу матеріалу. Є всі підстави стверджувати, що саме в «Повісті минулих літ» остаточно сформувався літописний канон легенди про хрещення Русі, але цей процес відбувався поступово і різними шляхами. Звернемося до деяких прикладів.

Коли і за яких обставин з'явилася у «Повісті» оповідка про «ходіння апостола Андрія»? Ще в XIX віці авторитетні історики церкви і дослідники вважали цю оповідь історично достовірною. Зокрема, Макарій був переконаний: «В кориннній Росії св. Апостол Андрій проповідував євангеліє не комусь, а, без сумніву, тешнім мешканцям, предкам нашим – слов'янам»[210]. Його підтримував візантознавець В. Васильєвський: «Дивовижне сказання про просвіщення Руської землі Первозванним апостолом, внесене у наш первоначальний літопис, жодним чином не можна вважати винаходом чи пустою вигадкою місцевих марнолюбців і перебуває в тому чи іншому зв'язку із найдав-

[209]Там само, с. 110–111.

[210]Макарий. История христианства в России до равноапостольного князя Владимира. – СПб., 1846. – С. 37.

нішими переказами»[211]. У XIX ст. були навіть спроби археологів відкопати на київських горах рештки хреста, поставленого апостолом Андрієм, але та затія не дала жодних результатів[212].

Одним із перших засумнівався у правдивості легенди про мандрівку апостола Андрія по Дніпру і до Новгорода В. Татіщев[213], критикували це оповідання і відомий історик церкви Є. Голубинський[214], дослідник І. Малишевський[215], український історик Н. Полонська[216], російський учений О. Шахматов[217]. У XX ст. мандрівку Андрія світська історіографія трактувала однозначно як легенду (Б. Греков, Б. Рибаков, Ю. Брайчевський, М. Гордієнко, М. Котляр). О. Рапов вважає, що ця легенда виникла між 1113 і 1119 роками (в період князювання Володимира Мономаха) і була зумовлена конкретними історичними подіями. Зокрема, це пов'язано з конфліктом інтересів Русі та Візатії на Босфорі та Дунаї, внаслідок чого розпочалася війна. Володимир Мономах послав свої війська на Дунай, які зайняли там міста, а Візантія в цей час спробувала тиснути на Русь по церковній лінії: візантійська дип-

[211]Васильевский В.Г. Русско-византийские отрывки (Хождение апостола Андрея в стране мирмидонян) // Журнал мин. нар. просв.– 1879. – №1. – С. 41.

[212]Рапов О.М. Русская церковь в IX – первой трети XII в. Принятие христианства. – М.: Высшая школа, 1988. – С. 69.

[213]Татищев В.Н. История Российская. – Т.1. – М.-Л., 1962. – С. 81.

[214]Голубинский Е.Е. История русской церкви. – Т.1. – М., 1901. – С. 29.

[215]Малышевский И.И. Сказание о посещении Русской страны св. апостолом Андреем / Труды Киевской духовной академии. – 1888. – Т. 2. – №6. – С.300–344.

[216]Полонская Н. К вопросу о христианстве на Руси до Владимира // Журнал мин. нар. просв. – 1917. – №9. – С.31–49.

[217]Шахматов А.А. Корсунская легенда о крещении Владимира. – СПб., 1906. – 184 с.

ломатія повинна була навести вагомий аргумент – раз ви прийняли від нас християнство, то це означає, що повинні нам підкоритися[218]. «Як контраргумент, – пише О. Рапов, – і повинно було з'явитися повідомлення про мандрівку апостола Андрія до східних слов'ян»[219].

Але ця легенда вставлялася в літопис неуважно, з поспіхом, бо під 983 роком є такий запис: «Здѣ [на Русі] бо не суть учіли апостоли, ни пророци не рекьли»[220]. І все ж вона увійшла до зводу, відредагованого Сильвестром у 1118 чи 1119 році, і мала для утвердження християнської ідеї провіденційне значення.

За візантійськими писемними джерелами, мешканці Русі хрестилися і до офіційного хрещення у 988 році. Зокрема, Константинопольський патріарх Фотій в одному із своїх послань зазначав: «І настільки розгорілося їх [русів] бажання і ревність віри, що вони прийняли єпископа та пастиря і з великим завзяттям прийняли християнське віровчення»[221]. Історики припускали, що це було хрещення або купців (Б. Рибаков), або учасників походу русів на Константинополь у 860 році (А. Сахаров). У біографії Костянтина Багрянородного сказано: «І народ росів, войовничий та безбожний, він, Василій Македонянин, щедро роздаючи золото, срібло і шовковий одяг, привернув до перемовин і, уклавши з ними мирний договір, переконав їх

[218]Рапов О.М. Русская церковь в IX – первой трети XII в. Принятие христианства. – М.: Высшая школа, 1988. – С. 186–187.

[219]Там само, с. 64.

[220]Лѣтопись по Ипатскому списку// Золоте слово: В 2 кн. – Кн. 1: Література раннього Середньовіччя. – К.: Аконіт, 2002. – С. 552.

[221]Рассейкин Ф.М. Первое правление Фотия, патриарха Константинопольского. – Сергиев-Посад, 1915. – С. 279–280.

стати учасниками спасенного хрещення»[222]. Як припускають дослідники (Д. Чертков), сталося це в 866 чи 867 році[223]. Б. Рибакову вдалося довести, що один із походів київських князів Аскольда і Діра на Візантію відбувся у 874 році. Учений висловив припущення, що саме після цього походу був укладений мирний договір поміж Руссю та Візантією, після чого на Русі з'явився грецький архієпископ, який проводив хрещення русів[224].

Жодне з перерахованих «охрещень» русів не потрапило на сторінки «Повісті минулих літ». «І це цілком зрозуміло, – вважає О. Рапов. – В обставинах напруги русько-візантійських відносин 1116–1119 рр. було недоречним говорити про ці факти, які знову ж таки могли використати візантійські політики з корисливою метою»[225].

Історик церкви Макарій намагався довести, що просвітителі і місіонери Кирило та Мефодій були причетні до християнської пропаганди на Русі[226]. Про діяльність Кирила та Мефодія розповідається у багатьох джерелах, зокрема і в творі «Про письмена» Чорноризця Храбра, який був відомий на Русі (дійшов до нас у 73 списках XIV–XVIII ст.). Йдеться про них і в «Повісті минулих літ» під 898 роком: «Сима же пришедъшима, начаста съставляти письмена азъбуковная Словеньс-

[222]Там само, с. 280–281.

[223]Чертков Д.Ч. О переводе Манасиной летописи на словенский язык // Рус. истор. сб.– М., 1843. – т. 6. – С.158–159.

[224]Рыбаков Б. Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. – М.: Наука, 1982. – С. 170.

[225]Рапов О.М. Русская церковь в IX – первой трети XII в. Принятие христианства. – М.: Высшая школа, 1988. – С. 101.

[226]Макарий. История христианства в России до равноапостольного князя Владимира. – СПб., 1846. – С. 287.

ки, и преложиста Апостол и Еуангелие, и рады быша Словѣнѣ, яко слышаша величье Божия своимъ языкомъ»[227]. Хто такі були «словіни» – літопис не тлумачить, а лише зазначає, що на ту пору вони вже були охрещені («словѣномъ бо живущимъ крещенымъ»). Правда, в кінці розповіді про «солунських братів» сказано: «А Словѣнескъ языкъ и Рускый один; отъ Варягъ бо прозвашася Русью, а пѣрвѣе бѣша словѣне, аще и Поляне звахуся, но Словѣньская рѣчь бѣ»[228].

Остання фраза заплутує зміст остаточно, тому незрозуміло, де просвіщали Кирило і Мефодій (за літописом), а відтак і книгами перекладними розповсюджували знання про християнство. Ще заплутанішим є епізод у тексті, де говориться про те, що учителем словінського народу є апостол Андроник (Андрій?), а заодно й апостол Павло: «Доходил и апостол Павелъ и учил ту (…) ту бо бяша Словѣни пѣрвѣе. Тѣмже Словенску языку учитель есть Павелъ, отъ него же языка и мы есме Русь: тѣмже и нам Руси учитель есть Павел апостол, понеже училъ есть языкъ Словенеск, и поставил есть епископа и намѣстника по себѣ Андроника (?) Словеньску языку»[229].

Цей фрагмент зовсім не узгоджується з легендою про мандрівку по Дніпру апостола Андрія, загадковою виглядає постать Андроника, вільно взаємозамінюються етнічні назви «словіни» і «руси». Та дивуватися тут немає підстав, бо, очевидно, літописний текст (зокрема і в цьому місці) формувався поступово, перепи-

[227]Лѣтопись по Ипатскому списку // Золоте слово: В 2 кн. – Кн. 1: Література раннього Середньовіччя. – К.: Аконіт, 2002. – С. 483.
[228]Там само, с. 486.
[229]Там само, с. 486.

сувався різними людьми, тому й з'явилися нелогічні висловлювання, плутанина у відображенні подій, накладання одних текстів на інші, відтак і місія Кирила та Мефодія на Русь видається неправдоподібною. Цей суперечливий момент тривалий час обговорювався у науці, позиції у трактуванні ролі «солунських братів» у хрещенні Русі (чи принаймні у просвітницькій діяльності їх як християн) діаметрально розходилися (див. огляд дискусії: О. Рапов[230]), але переважила думка про те, що на сьогодні не відомі документи, в яких би говорилося про відвідини Русі Кирила та Мефодія і про поширення ними християнства. Тому окреслений вище епізод більше схожий на суміш різних повідомлень, які в сукупності своїй не відображають реальні події, але в плані ідеологічному та літературно-художньому символізують роль Кирила та Мефодія як творців кириличної азбуки, якою скористалися і на Русі.

У договорі Ігоря з Візантією 944 року є вельми цікаве місце, яке висвітлює стан охрещеності на Русі на ту пору: «Иже помыслить отъ страны Рускыя раздрушити таковую любовь, и елико ихъ священие прияли суть, да приимуть мѣсть отъ Бога Вседѣржителя, осужение и на погибель, и сий вѣкъ и в будущий; а елико ихъ не крещено есть, да не имуть помощи отъ Бога, ни от Перуна»[231]. Як видно, договір як зважений державний документ враховував, що серед киян є як охрещені, так і поганини, але перед законом вони вважалися рівними, зокрема у відповідальності за його ви-

[230]Рапов О.М. Русская церковь в IX – первой трети XII в. Принятие христианства. – М.: Высшая школа, 1988. – С. 106 – 115.

[231]Лѣтопись по Ипатскому списку // Золоте слово: В 2 кн. – Кн. 1: Література раннього Середньовіччя. – К.: Аконіт, 2002. – С. 507.

конання. Можливо, це місце у літописі дало підставу гадати деяким історикам (В. Ламанський, Н. Полонська), що в середині X ст. у Києві був християнський осередок, який тримався церкви св. Іллі, котра також згадується у договорі: «Мы же, елико насъ крестилися есмы, кляхомся церковью святаго Ильи в зборнѣй церкви, и надлежащимъ честнымъ крестомъ, и хоротьею сею, хранити же все, еже есть написано на ней»[232]. Отже, якась частина договірної сторони від русів разом з греками клялася на хресті у церкві св. Іллі, що є цілком вірогідним фактом. М. Левченко писав, що договір Ігоря з Візантією є свідченням значних успіхів у християнізації Русі[233], а Б. Греков розглядав цей договір як «ценнейший документ», який доносить свідчення про те, що при Ігореві християнство на Русі було добре відоме[234]. Б. Рибаков характеризував епоху Ігоря та Ольги як переломну у ставленні до християнства[235].

Наступний епізод у формуванні літописного оповідання про хрещення Русі – хрещення княгині Ольги в Константинополі, що розлого описано в «Повісті минулих літ». Інтерпретація цього епізоду має значну наукову літературу, тому не будемо детально на ньому тут зупинятися.

Початок біографії княгині Ольги поклав Яків Мних, який творив у середині XI ст. Цей автор дав княгині досить коротку характеристику: [Володимир] «Възыска спасеніа и прія от бабѣ своей Олзѣ, како шедши к

[232]Там само, с. 512.

[233]Левченко М.В. Очерки по истории русско-византийских отношений. М., 1956. – С. 165–166.

[234]Греков Б.Д. Киевская Русь. М., 1953. – С. 477.

[235]Рыбаков Б. Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. – М.: Наука, 1982. – С. 367–368.

Царюграду и прияхъ бяше святое крещеніе и пожи добрѣ предъ Богомъ, всѣми добрыми дѣлы украсившися, и почи съ миромъ о Христѣ Іисусѣ и по вѣрѣ блазѣ»[236].

Без сумніву, після хрещення Ольга була зацікавлена у розповсюдженні християнства у Київській державі, оскільки збільшення кількості християн привело б до підсилення її позицій на престолі. Проте «Повість минулих літ» дуже скупо оповідає про християнську діяльність Ольги (відзначимо хіба що епізод, у якому йдеться про намагання княгині прилучити до Христової віри сина Святослава). Коли Ольга померла, то поховали її за християнським звичаєм: «И по трехъ днехъ умре Ольга (...) и несъше погребоша ю на мѣстѣ. И бѣ заповѣдала Олга не творити трызны надъ собою, бѣ бо имущи прозвѣтера и тъ похорони блаженну Олгу»[237]. Літописець називає княгиню Ольгу «предтечею християнства» на Русі.

Ідейним та художнім ядром оповідання про хрещення Русі є діяльність Володимира у 80-х роках X ст., апогеєм якої і було літо 988 року, коли князь офіційно проголосив віру Христову державною релігією.

Про прийняття християнства князем Володимиром та киянами написано багато, але більшість авторів (переважно історики, релігієзнавці) лише коментували (а іноді просто переказували) літописні повідомлення під 986, 987, 988 роками. Філософів цікавив зміст та спрямування бесіди грецького філософа з Володи-

---

[236]«Память и Похвала» мниха Іакова // Золоте слово: В 2 кн. – Кн. 1: Література раннього Середньовіччя. – К.: Аконіт, 2002. – С. 253.

[237]Лѣтопись по Ипатскому списку // Золоте слово: В 2 кн. – Кн. 1: Література раннього Середньовіччя. – К.: Аконіт, 2002. – С. 532.

миром, а літературознавці досить мало переймалися художніми особливостями цієї частини оповідання.

За «Повістю минулих літ», уже після болгарського походу (985 рік) Володимир розпочав пошуки нової релігії, яка б могла замінити язичництво. У літописі вміщено епізод про те, як князь вибирав нову віру[238]. Декотрі дослідники цього епізоду вважали, що в його основі лежать різноманітні легенди і сказання, тому наведеним там фактам не слід довіряти[239]. Проте ця оповідка певним чином відображає реальну дійсність, оскільки Володимиру, звичайно, довелося вибирати ту релігію, яка більше підходила Русі у той час.

Розповідь про вибір віри Володимиром змодельована за літературною схемою: до князя за чергою приходять представники ісламу, іудаїзму, християнства і розкривають перед ним особливості своєї віри. У двох перших випадках Володимир є просто слухачем, а з грецьким філософом, який викладає основи християнства, він вступає в діалог, ставлячи йому після значного за обсягом монологу декілька коротких запитань, після чого приймає рішення схилитися до християнства, розіславши своїх «мужей», аби вони ще самі «випробували» переваги нової віри.

О. Шахматов вважав, що вся та оповідь про зустрічі Володимира з представниками різних віросповідань, про посольства в інші країни для перевірки віри не має під собою реальної основи, є «искусственной» (а точ-

[238]Там само, с. 554–582.

[239]Шахматов А.А. Корсунская легенда о крещении Владимира. – СПб., 1906. – С. 75–103; Приселков М. Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X–XI вв. – СПб., 1913; Жданов Р.В. Крешение Руси и начальная летопись // Исторические записки. – 1939. – №5. – С. 3–54.

ніше сказати б, літературною) вставкою, зробленою для того, щоб заповнити проміжок у літописі між двома розповідями: бесідою грецького філософа з Володимиром (986 рік) і походом Володимира на Корсунь (988 рік)[240]. Російський учений вказує на книжне походження тих оповідок, зокрема встановивши зв'язок літописного сказання з болгарською легендою про хрещення царя Бориса грецькими місіонерами. Одним із доказів цього є те, що князь прийняв хрещення від патріарха Фотія, котрий жив і керував візантійською церквою на сто років раніше Володимирового хрещення. Зате Фотій справді охрестив царя Бориса (див.: «Літопис Костянтина Манасії»[241]). Розповідь у «Повісті минулих літ» про випробування різних вір Володимиром є легендою, зітканою з книжних джерел у київських церковних колах через сто років після хрещення князя, десь на межі XI–XII ст. (можливо, автором її був Нестор).

Промова Філософа також має книжне походження, оскільки за формою і змістом є коротким довільним переказом Старого і Нового Заповітів. Локалізуємо один із фрагментів Промови (про гріхопадіння Адама та Єви) і порівняємо з біблійним текстом.

«Повість минулих літ»: «Видѣвъ же дьявол, яко почсти Богъ человѣка, позавидовавъ ему, преобразися въ змию, и прииде къ Евзѣ, и рече ей: «Почто не яста отъ древа сущаго посредѣ рая?» И рече жена къ змии: «Рече Богъ не имата ясти, оли да умрета смер-

---

[240]Шахматов А. Разыскания о древнейших русских летописных сводах. – СПб., 1908. – С. 131–161.

[241]Родник златоструйный: Памятники болгарской литературы IX–XVIII веков. – М.: Худ. лит., 1990. – С. 197.

тью». И рече змия къ женѣ: «Смертью не умрета; вѣдаше бо Богъ, яко въ нь же день яста отъ него, отвѣрзостася очи вою, и будета яко Богъ, разумѣвающа добро и зло». И видѣ жена, яко добро древо въ ядѣ, и вземши жена снѣсть, и въдасть мужу своему, и яста, и отвѣрзостася очи има, и разумѣста яко нага есть, и сшиста листвием смоковьным нрепоясанне. И рече Богъ: «Проклята земля в дѣлехъ твоихъ, в печали яси вся дни живота твоего». И рече Богъ: «Егда како простретa руку, и возмета отъ древа животнаго, и живета в вѣкъ». Изгна Господь Богъ Адама из рая. И сѣде прямо раю, плачася и дѣлая землю, и порадовася Сатана о проклятьи земля: се на ны первое паденіе, горкый ответъ, отъпаденія ангельскаго житья»[242].

Біблія: «Але змій був хитріший над усю польову звірину, яку Господь Бог учинив. І сказав він до жінки: «Чи Бог наказав: не їжте з усякого дерева раю?» І відповіла жінка змієві: «З плодів дерева раю ми можемо їсти, але з плодів дерева, що в середині раю. Бог сказав: не їжте з нього і не доторкайтесь до нього – щоб вам не померти». І сказав змій до жінки: «Умерти – не вмрете! Бо відає Бог, що дня того, коли будете з нього ви їсти, ваші очі розкриються, і станете ви, немов боги, знаючі добро і зло». І побачила жінка, що дерево добре на їжу і принадне на око, і пожадане дерево, щоб набути знання. І взяла з того плоду та й з'їла і дала також чоловікові своєму – і він з'їв. І розкрилися очі в обох них, і пізнали, що нагі вони. І зшили вони фігові листя і зробили опаски собі. І почули вони голос Гос-

[242]Лѣтопись по Ипатскому списку // Золоте слово: В 2 кн. – Кн. 1: Література раннього Середньовіччя. – К.: Аконіт, 2002. – С. 559–560.

пода (...): «Хто сказав тобі, що ти нагий? Чи ти не їв з того дерева, що я звелів був тобі, щоб ти з нього не їв?» Адам відказав: «Жінка, що дав Ти її, щоб зо мною була, вона подала мені з того дерева – і я їв. Тоді Господь промовив до жінки: «Що це ти наробила?» А жінка сказала: «Змій спокусив мне – і я їла» (далі Бог промовляє до змія, до жінки, до Адама – власне, проклинає їх за гріх). І вислав його [Адама] Господь Бог із едемського раю, щоб порати землю, з якої узятий він був» [Книга Буття, 3: 1–24].

Порівняльний аналіз цих двох уривків дає підстави говорити про наступне:

1. У Промові упущено чимало фрагментів, зокрема звернення Бога до змія, до жінки, до Адама, діалог Бога й Адама, коли чоловік ховався од Господа після грішного поїдання плоду.

2. Промова, зберігаючи загальний зміст біблійного фрагменту, передає його довільно і скорочено, у перефразованій формі (власне, це стислий і не завжди точний переклад біблійного тексту).

3. У Промові не акцентовано на проклятті Господа перших людей.

4. Аналізований фрагмент у Промові подано динамічніше, енергійніше, ніж у Біблії.

5. Фрагмент у Промові – це, по суті, белетризоване, сюжетне оповідання, розраховане на сприйняття реципієнта, яким у цьому випадку виступає Володимир.

Все це наводить на думку, що автор Промови Філософа (на наш погляд, імовірно, літописець Нестор) скористався у процесі складання літопису бібілійним текстом і, можливо, апокрифічною легендою, виклавши цей уривок в «авторській редакції». Тут доречно звер-

нутися до спостережень І.Франка над апокрифічними легендами. У своїй розлогій студії про апокрифи, що була передмовою до 5-томного видання цих пам'яток, він перераховує найбільш відомі легенди (за індексом заборонених книг 1644 року), до яких входять і легенди про Адама та Єву. І. Франко припускає, що не тільки окремі книги Святого Письма (передусім і Книга Буття) поширювалися на Русі у пору її християнізації, а й різноманітні апокрифи, що «пришпилювалися до поодиноких подій і осіб біблійної історії», що вони «заохочували людей до читання»[243]. Крім того, І.Франко стверджує прихильність українців (від давніх часів) до апокрифічних легенд, до яких ставилися без зайвої суворості. Він «не солідаризується вповні з анатемним патосом Отців Церкви, породженим прагненням оборонити Святе Письмо, істинну науку віри»[244]. До речі сказати, І. Франко натрапив на сліди «таємних книг» у пам'ятках часів Київської Русі: у «Слові про Закон та Благодать» митрополита Іларіона, у «Повісті минулих літ», у «Хоженії» ігумена Данила Паломника, у «Молінні» Данила Заточника, у проповідях Кирила Турівського та «Слові про Лазареве воскресіння» тощо[245].

До складу «Повісті минулих літ» літописцем кінця XI – початку XII ст. уведено було оповідь про найголовнішу подію у циклі розповідей про розповсюдження християнства на Русі – хрещення Володимира, киян

[243]Франко І. Зібрання творів у 50 т. – Т.38: Літературно-критичні праці (1896–1911). – К.: Наукова думка, 1983. – С. 40.

[244]Франко І. Святий Климент у Корсуні. Причинок до історії старохристиянської легенди// Франко І. Зібр. тв. у 50 т. – Т. 34. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 50.

[245]Мельник Ярослава. Іван Франко й Biblia apocripha. – Львів: Вид.-во УКУ, 2006. – С. 40–49.

і всіх русів. Відповідно до нього, князь Володимир Святославич без очевидних на те причин здійснив похід на візантійський град Херсонес (за літописами – Корсунь), захопив його, змусив візантійських імператорів Василія і Костянтина видати їхню сестру Анну за себе заміж, а перед одруженням охрестився у християнську віру. Після того візантійські священики того ж 988 року охрестили княжих родичів і бояр, а також всіх киян, за чим настала черга охреститися всім руським землям[246].

Цей епізод названий дослідниками «Корсунська легенда» і прийнятий багатьма з них як безсумнівний. Але вже Є. Голубинський висловив серйозні сумніви щодо правдоподібності «Корсунської легенди», припустивши, що цей запис є вигаданим, тобто це своєрідна літературна версія подій, яких не було або вони відбулися якось інакше[247]. Думка Є. Голубинського пізніше була активно підтримана О. Шахматовим[248], М. Присьолковим[249], Д. Лихачовим[250], А. Кузьміним[251].

Правда, ті сумніви стосувалися переважно речей історичних: датування хрещення (тут велася досить жвава дискусія – Є. Голубинський, В. Розен, П. Лебе-

---

[246]Лѣтопись по Ипатскому списку // Золоте слово: В 2 кн. – Кн. 1: Література раннього Середньовіччя. – К.: Аконіт, 2002. – С. 582–596.

[247]Голубинский Е.Е. История русской церкви. – Т. 1. – М., 1901. – С. 122–123.

[248]Шахматов А.А. Корсунская легенда о крещении Владимира. – СПб., 1906. – С. 131 – 161.

[249]Приселков М. Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X-XI вв. – СПб., 1913. – С. 274.

[250]Лихачев Д.С. Комментарии // ПВЛ. – Т. 2. – Л., 1959. – С. 335–337.

[251]Кузьмин А.Г. Русские летописи как источник по истории Древней Руси. – М.: Наука, 1973. – С. 125.

динцев, О. Соболевський, М. Грушевський, М. Левченко, В. Пашуто, А. Кузьмін, В. Рапов, Ю. Брайчевський). Немає потреби детальніше зупинятися на цій та інших дискусіях, викликаних змістом «Корсунської легенди», бо в цьому випадку краще пригадати блискучу наукову розвідку І. Франка «Святий Климент у Корсуні. Причинок до історії старохристиянської легенди». Автор статті належав до категорії тих учених, котрі вважали, що за традицією про перебування папи Климента в Корсуні немає «історичного ядра», як і за традицією про проповідь апостола Андрія на землях України. Проте це не завадило І.Франкові пильніше приглянутися до цього вигаданого оповідання, оскільки воно зацікавило його вектором на нашу духовну історію, переплетенням із історією слов'янських просвітителів Кирила та Мефодія, із літописними оповіданнями про хрещення Русі, навіть з автокефальними поривами руської церкви в XI ст.: «Тексти різних версій і паростей сеї легенди, – писав І.Франко, – належать до найстаріших пам'яток староруського письменства, ба, що більше, *на основі тих, первісно грецьких текстів, були у нас, у Південній Русі, зложені й оригінальні або напіворигінальні літературні пам'ятки*»[252] (курсив мій – П.Б.).

М. Грушевський звертає увагу у «Корсунські легенді» на те, що остаточне рішення охреститися Володимир прийняв завдяки провидінню: «Виявилося, що ніякого певного рішення у Володимира нема (щодо прийняття християнства – П.Б.); в оповіданнє врива-

[252]Франко І. Святий Климент у Корсуні. Причинок до історії старохристиянської легенди // Франко І. Зібр. тв. у 50 т. – Т. 34. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 22–23.

ються мотиви з тих версій, де корсунський похід, очевидно, служив провидінню способом, щоб привести Володимира на християнську віру незалежно від його замірів і плянів: він ухиляється від охрещення до останнього, але хороба і чудесне одужання (осліпнення і прозріння – П.Б.) нарешті приводять його до хреста»[253]. Історик припускає, що той «мотив провидіння» підкреслює, що охрещення сталося проти його волі і свідомості, оскільки на сторінках літопису рясно насипано фрагментів про «безбожне» життя князя, коли він був ще язичником. «Через призму книжної, церковної письменності, – веде мову далі М. Грушевський, – пройшли тільки деякі уривки сього старшого Володимирового епосу. Літописна повість описує його монструальну похоть, котра потребувала не десятки, а сотні жінок (...) Ріжні фрагменти старих переказів і пісень описують його «сватання» – заходи дістати жінку то з того, то з другого високого, неприступного роду. Так сватає він Рогнідь, княжну полоцьку. Далі – в корсунській легенді – посилає «воєводу свого Олега» до «корсунського князя» просити за себе дочки його»[254]. Таким чином, у літопис потрапили «надприродні, провіденціальні» пояснення Володимирового навернення до нової віри, а джерелом тих пояснень були, напевне, усні легенди і перекази («Володимирів епос» дохристиянської доби), які все ж просочилися у писемний текст «Повісті минулих літ».

Першим актом на шляху християнізації Русі стало хрещення киян. Володимир почав з того, що пони-

[253]Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т. 12 кн. – Т.1: До початку XI віка. К.: Наукова думка, 1991. – С. 503–504.
[254]Там само, с. 504.

цив язичницьких ідолів, яким поклонявся сам разом з мешканцями міста. Описані події і справді могли мати місце, спогад про них потрапив під перо літописців з усних переказів, що й надало цьому оповіданню белетристичної жвавості і динамізму, а також живої гостроти, підсиленої емоційними зауваженнями літописця на кшталт висловлювання про Перуна, якого князь наказав утопити у Дніпрі: «Велий еси, Господи, чюдная дѣла твоя! Вчера чьстнымь от человѣк, а днесь поругаемь»[255].

Оповідання про хрещення киян скомпоноване таким чином, щоб зідеалізувати цю подію. Справді, дивно виглядає вся ця історія про зміну світогляду у киян. Язичники, які ще вчора оплакували потоплення Перуна, з великою радістю сприймають учення Христа. Тому-то ще В. Татіщев не повірив зображеній картині, уявивши цю подію «реалістичніше»: «По опровержении идолов и хрещении множества знатных людей, митополит и попы, ходяще по граду, учаху люди вере Христове. И хотя многие принимали, но множайшии, размышляя, отлагали день за день; инии же закостенелые сердцем, ни слышати учения не хотели»[256]. Очевидно, Нестор (або його редактори) навмисно ідеалізував картину хрещення киян, надавши їй святковості і релігійного пафосу. Пафосно звучать і останні речення цього оповідання: «Нови людье християнстии, избрани Богомъ. Володимиръ же просвещенъ самъ, и синови его, и земля его»[257].

[255]Лѣтопись по Ипатскому списку // Золоте слово: В 2 кн. – Кн. 1: Література раннього Середньовіччя. – К.: Аконіт, 2002. – С. 591.

[256]Татищев В.Н. История Российская. – Т.1. – М.-Л., 1962. – С. 63.

[257]Лѣтопись по Ипатскому списку // Золоте слово: В 2 кн. – Кн. 1: Література раннього Середньовіччя. – К.: Аконіт, 2002. – С. 596.

Так і сформувався із усних та книжних джерел «цикл» оповідей про християнізацію Русі. Літописці зважено відбирали матеріал для того, щоб провести крізь свій твір християнську ідею, тому не дбали про правдивість, достовірність, історичність зображення, а працювали як письменники, редактори, упорядники, цензори, просіюючи крізь сито релігійної пильності розрізнені відомості. Не будемо стверджувати, що текст оповідання про хрещення Русі формувався як «підтасовка фактів» або як «фальсифікація», «ідеологічна вигадка», оскільки йдеться ж бо не про строгий історичний текст, а про літературну творчість, якій притаманні засоби художнього моделювання, літературні прийоми перебільшення, замовчування, художнього домислу. Тому це треба так і розглядати, не докоряючи літописцям за уведення читача в оману.

Основні мотиви та образи оповідання про хрещення Русі.

«Зміст літопису [«Повісті минулих літ»], – розмірковував у своїй «Історії української літератури» Д.Чижевський, – «зібраний» почасти з інших пам'яток (писаних чи усних) та, можливо, використано якісь інші літописні джерела, зокрема, новгородські, може, і чернігівські записи, записи або усні перекази з Тмуторокані (над Азовським морем), оповідання з історії Печерського монастиря, різні документи (договори з греками, поминальник київських князів, заповіт кн. Ярослава Мудрого і т.д.). Крім того, використано чужу літературу: моравську (оповідання про складання абетки та якийсь історичний твір), болгарську (наприклад, оповідання про охрещення царя Бориса), переклади з

візантійської літератури (Амартола, Малали та ін.), повчальні твори (про «Кари Божі» з «Златоструя» тощо), апокрифи (твір Методія Патарського «Житіє Василя Нового»). Отже, літописці виконали велику працю, зібравши матеріал (...) Розуміється, такий різноманітний склад дуже позначається на стилі оповідання. Зустрічаємо тут різні стилі, бо більшість запозичень не перероблено, а просто – списано (...) Праця літописців у самостійних частинах виявляє чималий літературний хист»[258].

Автор перекладу «Повісті минулих літ» сучасною українською мовою, а також коментатор та інтерпретатор цієї пам'ятки Л. Махновець солідаризується з думкою Д. Чижевського, дещо уточнюючи: «Найраніше зведення літописних матеріалів різного характеру і походження (короткі порічні записи, княжі літописи, народні перекази тощо) постало у Києві у 996–997 роках. Його склала, мабуть, група світських та духовних осіб із оточення Володимира Святославича»[259]. І надалі текст «Повісті» формувався поступово, у різних соціально-політичних обставинах, що і зумовило певні змістові та структурні похибки. «Різні автори, – пише у передмові до «Літопису Руського» Л. Махновець, – орієнтація на ті чи інші князівсько-боярські угруповання, різний рівень таланту, освіти, поінформованості, різний підхід до літописної справи – все це є причиною того, що в літопису, особливо в його середній частині, марно шукати якоїсь однієї концепції, одно-

[258]Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль: Феміна, 1994. – С. 116.

[259]Літопис Руський / За іпатським списком переклав Л. Махновець. – К.: Дніпро, 1989. – С. VI.

типності викладу подій, узгодженості характеристик, однакової оцінки тих самих діячів та осіб. Це ж саме стосується й стилю, єдиного в цілому та з індивідуальними особливостями в частинах»[260].

Сказане авторитетними дослідниками про структуру і стиль «Повісті минулих літ» однаковою мірою стосується легенди про хрещення Русі.

Термін «легенда», який ми застосовуємо до «збірної» розповіді про визначну подію в історії Руської землі, не має прямовго відношення до класичного визначення цього жанру. Цим терміном ми скористалися для зручності найменування тих фрагментів із літопису, які можна об'єднати однією темою – хрещення Русі, яка розгортається у вигляді окремих міфологічних оповідей, сюжетних подій, діалогів та описів. Саме єдина тема дає підставу розглядати повідомлення про ранню християнізацію Русі як самостійний літературний утвір, який постає як контаміноване епічне полотно, що складається із певних змістових компонентів.

До таких копмонентів у структурі цього оповідання відносимо:

1. *Легенда про мандрівку Андрія Первозванного на київські гори*, де він провістив християнство на руських землях. У контесті витоків київської держави та руської церкви цей фрагмент у літописі важливий тим, що, як уже відзначалося вище, має провіденційний характер. Андрій – персонаж книжний, новозавітний, проте оповідь у літописі про його «діяння» не має підтвердження у Святому Письмі, в апостольському

[260]Там само, с. VII.

житії, тобто є апокрифічною. Літописець міг довідатися про подорож Андрія або з візантійських чи болгарських апокрифів, або з місцевих усних оповідок і синтезувати все це на сторінках літопису.

2. *Хрещення Ольги* у структурі оповідання про хрещення Русі має двоякий смисл: по-перше, фіксується зацікавленість Христовою вірою ще задовго до офіційного прийняття християнства, а по-друге, вже в літописі готується грунт для канонізації Ольги. Легенда про те, як візантійський імператор сватав знатну київську вдову – очевидна вигадка, яку можна розглядати в одному ряду із засиланням до неї сватів од древлянського князя Мала. В обох випадках Ольга уникає заміжжя завдяки своїй хитрості та винахідливості (простіше кажучи, завдяки обману), що мало б підкреслити у ній пером літописця мудрість, розум, кмітливість, самостійність вдачі. Літопис складався таким чином, що в ньому було викладено всю літописну біографію Ольги, де її хрещення в Константинополі постає на тлі жорстоких вчинків, зокрема у ставленні до древлян, яким вона по-хижацьки відомстила за смерть свого чоловіка Ігоря. З погляду християнина це було і добре, і недобре, адже одна із заповідей вістить: «Не убий!», але з іншого боку, Ольга ж помстилася язичникам, себто противникам християнства. Цю обставину літописець-християнин через сто років після хрещення Русі усвідомлював доволі чітко.

Таким чином, хрещення Ольги – це своєрідний кульмінаційний момент у її літописній біографії, який переважив усі інші події із її описаного життя. І саме цей момент є ключовим у передісторії хрис-

тинянства на Русі, тому він має важливе функціональне значення у структурі, у сюжетній канві оповідання.

3. *Вибір віри князем Володимиром* – белетризована легенда, котра, на перший погляд, може стосуватися передусім літописної біографії київського князя, тобто має індивідуальний вимір, але насправді і в структурі всього літопису, і в структурі оповідання про хрещення Русі відіграє «підготовчу», «роз'яснювальну» роль, заодно драматизуючи образ Волдодимира, котрий вирішував складну проблему вибору не стільки для себе (як, наприклад, княгиня Ольга), а для становлення всієї держави. Цей фрагмент має ще й дрібніші структурні компоненти:

а) прихід «болгаре вѣри бохъмичи» (магометанської), котрі вихваляли перед Володимиром віру, але «се бѣ ему не любо»;

б) прихід «нѣмци от Рима», віра яких також не сподобалася князю;

в) прихід «Жидове Козарстии», яким Володимир поставив риторичне запитання: «То како вы инѣхъ учите, а сами отвержени Бога?»;

г) прихід грецького Філософа, який спочатку полемічно покритикував віру тих, хто приходив до київського князя раніше – і магометан, і німців із Риму, і жидів з Хозарії; потім Володимир ставить Філософу декілька запитань, які свідчать про попередню обізнаність князя (чи літописця?) із християнським віровченням; після цього Філософ зачинає свій великий монолог, у якому переказує ветхозавітні і новозавітні історії, зосереджуючись на постаті Христа та на основних християнських заповідях;

д) Володимир скликає нараду бояр та старійшин і вирішує направити свої посольства до болгар, до німців та греків у «Царюград»; про результати оглядин згодом розповіли Володимиру, але князь відтягує з остаточним рішенням;

е) Володимир вирушає в похід на «град Грѣчкый» Корсунь і бере його в облогу; корсунянин Анастас хитрим чином (пустив стрілу із запискою) повідомляє, як підкорити місто, а вдячний Володимир обіцяє охреститися, якщо це йому вдасться зробити; Володимир звертається до «цареви Василию и Костянтину», щоб віддали за нього заміж їхню сестру Анну, але ті ставлять умову, щоб князь охрестився, бо не личить віддавати християнку за поганина;

є) сватання Володимира, нехіть Анни одружуватися з чужинцем;

ж) Володимир несподівано осліп, а цариця підказала йому охреститися, щоб прозріти – і чудо сталося;

з) обручення Володимира, проголошення молитви во славу Господу;

і) відхід Володимира із Корсуня.

Як бачимо, у цій розповідній структурі є низка компонентів, які літописці намагалися узгодити між собою, але все одно фрагмент із відвідинами Володимира іновірцями, зокрема і грецьким Філософом, який виголошує промову про християнську віру, слабо в'яжеться із походом Володимира на Корсунь. Зрештою, у цій частині оповідання більш-менш чітко проглядають два мотиви – «випробування» князем різних вір і «корсунська легенда».

4. *Хрещення киян.* Цей великомасштабний захід князя Володимра розпочався демонстративним зверг-

ненням кумирів, яких сам Володимир звелів декілька літ тому поставити і яким поклонявся. Особливе приниження наказав учинити Перуну: «Перуна же повелѣ привязати кь коневи хвостъ и влещи с горы по Боричеву на ручай»[261]. Далі звелів через посланців виходити киянам на річку. Вранці з корсунськими попами він охрестив киян і сотворив на радощах молитву Господу.

5. *Заходи Володимира щодо розповсюдження віри Христової*: «и постави церковь Василья на холмѣ, идѣже стояша кумири Перун и прочии»; «нача поимати у нарочитой чади дѣти и даяти на учение книжное»[262]. Після цього восхваляється Бог за те, що помилував «обновлениемь Духа» і возлюбив новоохрещених, і наголошується на тому, що Володимир охрестився сам, охрестив своїх синів та всю землю Руську.

Як своєрідний епілог цього оповідання можна розглядати запис під 991 роком: «Посѣмъ же Володимиру живущю в законѣ крестьяньстѣмъ, и помысли создати каменую церковь святыя Богородица, и пославъ приведе мастеры от Грекъ. Заченшю здати, яко сконча зижа, украси ю иконами, и поручив ю Пастасу Корсунянину, и попы Корсуньские пристави служити в ней, вда ту все, еже бѣ взялъ в Корсуни, иконы, и сосуды церковныя, и кресты»[263].

Така в загальних рисах структура цього літописного оповідання про хрещення Русі. Оскільки вона в цілому може розглядатися як міф, як легенда, як пере-

[261]Лѣтопись по Ипатскому списку // Золоте слово: В 2 кн. – Кн. 1: Література раннього Середньовіччя. – К.: Аконіт, 2002. – С. 591.

[262]Там само, с. 593.

[263]Там само, с. 597.

каз (на різних рівнях змісту, композиції, стилю), то варто з'ясувати термінологічне значення понять, до яких ми вдаємося у своїй роботі.

Спираючись на праці сучасних дослідників міфотворчості (Є. Мелетинський, О. Лосєв, Дж. Кемпбелл, В. Тернер, В. Войтович), можемо виділити поняття, яке підходить до тематики цієї статті – **літературний міф** (саме так можна розглядати літописний канон аналізованої легенди). Відтак, літературний міф – це сукупність спогадів наших предків, словесна спадщина, що передається у писемній формі з покоління в покоління; це комплекс вірувань, тлумачень, пізнання світу, яке допомагає людям пояснити, виправдати, осягнути події, що сталися давно, але й досі мають вплив на свідомість і культуру; це жива традиція, яка наближає минуле в образах, картинах. Не викликає жодного сумніву той факт, що хрещення на Русі відбулося, але розповідь про те набула казкового, ідеалізованого характеру, що дозволяє такому міфу функціонувати і тепер, у такій формі, як розповідь-повідомлення, розповідь-пояснення, розповідь священна.

Окремі оповідки із літопису про хрещення Русі за своїми жанровими ознаками відповідають поняттю «легенда», причому його давнішому значенню – «усні твори, що пов'язані з християнською писемністю та поширеними в європейській літературі книжковими джерелами. Зміст християнських легенд складали біблійні мотиви: про Всесвіт, про початок і кінець світу (есхатологічні), легенди про Ісуса Христа та його апостолів, про Богородицю, Адама і Єву, Ноя, Соломона та інших персонажів Старого і Нового Заповіту, житія

святих та розповіді про їх чудеса; розповіді про Сатану та його боротьбу з Богом і святими. Паралельно побутували апокрифічні легенди»[264] .

Саме таке тлумачення жанру цілком вписується у зміст легенд із «Повісті минулих літ», де йдеться про сюжети та образи Святого Письма (з таких легенд складається «Промова Філософа»), про невдоволення диявола, коли Володимир охрестив киян і порятував їхні душі, про чудо зцілення Володимира, про подорож на Русь апостола Андрія та ін. Зазвичай, в основі легенди лежить конкретний історичний мотив, який розгортається за допомогою домислу і набуває форми художнього, образного осмислення багатьох явищ та фактів. Легенда таким чином ніби віддаляє історію поза межі реального, оповиваючи розповідь казково-романтичним пафосом, узагальнюючи, універсалізуючи певні закономірності і риси природного і людського життя, стає культурним надбанням в осмисленні світу й історії. Така семантика легенд узгоджується із жанрово-стильовими параметрами «Повісті минулих літ».

В оповідання про хрещення Русі можна виділити структурні фрагменти, які багато в чому підпадають під жанрові особливості переказів. Є декілька різновидів переказів. Переказ історичний – твір, у якому «оповідається про події та особистостей, що зафіксовані в письмових історичних джерелах. Однак характерною рисою історичних переказів є те, що в ньому вимисел переважає над фактами»[265]. До такого типу переказів у «Повісті минулих літ» належить розповідь

[264]Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 286.

[265]Там само, с. 403.

про хрещення княгині Ольги у Константинополі (про її візит у Візантію повідомляють і зарубіжні джерела), про похід князя Володимира на Корсунь, про спорудження ним після охрещення церкви Богородиці.

Є ще й перекази місцеві, хоч межа поміж переказами історичними та місцевими досить умовна. Виникнення і значення місцевих легенд локальне, вони відомі лише в окремій географічній місцевості, нерідко вони стосуються назв населених пунктів (топонімічні легенди). В оповіданні про хрещення Русі до таких легенд належить розповідь про те, як Володимир за допомогою корсунянина Анастаса взяв обложений Корсунь; розповідь про хрещення киян, з якої вичленовується переказ про походження назви місцевості – Перунова рінь («Яко пустиша [Перуна] и пройде сквозѣ пороги, извѣрже и вѣтръ на рѣнь, яже и до сего дни словеть Перуня рѣнь»[266]. До речі, до місцевих переказів належить і той, який не увійшов до «Повісті», але за змістом близький до означеної події: коли пустили дерев'яного ідола Перуна по річці, то частина киян приказувала: «Видибай, боже!» – на тому місці постало село Видубичі. У літописі сказано про це так: «И влѣкому же ему [Перуну] по Ручаеви къ Днѣпру, плакахуся его невѣрнии людье»[267].

Автори «Лексикону загального та порівняльного літературознавства» виділяють ще міфологічний переказ – «різновид жанру переказів, головні персонажі якого міфологізовані народною уявою. Ця міфологізація відбувається згідно зі своєрідністю архетипного

[266]Лѣтопись по Ипатскому списку // Золоте слово: В 2 кн. – Кн. 1: Література раннього Середньовіччя. – К.: Аконіт, 2002. – С. 592.
[267]Там само, с. 591.

міфологічного мислення того чи іншого етносу. Як правило, міфологічні перекази присвячені видатним постатям та великим подіям далекої давнини»[268]. Під таке визначення підходять перекази про Ольгу та Володимира (зокрема і в тій частині літопису, де йдеться про їхнє охрещення), і загалом усе оповідання про хрещення Русі – це і міф, і водночас міфологічний переказ.

Як бачимо, жанрові особливості легенди про хрещення Русі неоднозначні, риси міфа, легенди, переказу (з усіма різновидами) переплітаються, а це свідчить про те, що це оповідання складалося не відразу, протягом тривалого часу, у його творенні взяли участь різні автори, до того ж користувалися вони різноманітними джерелами, що й вплинуло на жанрово-стильову специфіку цього оповідання.

[268]Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 403.

СИМВОЛІКА ЗАМОВЛЯННЯ ЯРОСЛАВНИ У «СЛОВІ ПРО ІГОРІВ ПОХІД»

Один із найліричніших фрагментів у «Слові про Ігорів похід» – плач Ярославни – як це не видається дивним, обійдений пильнішою увагою літературознавців, недостатньо проаналізований яу суто художній текст. Хіба що М. Максимович, перейнятий романтичним духом у літературі першої половини XIX ст., захоплено відгукується про цей фрагмент. У праці «Песнь о полку Игореве: Из лекций о русской словесности, читанных 1835 года в университете св. Владимира» учений виділяє розділ «Любовь женская», де наголошує на високій красі народних голосінь: «Скільки життя та поезії в цих докорах і проханнях до природи від одинокої, тужливої любові, у цій упевненості, що природа бере участь у справах її князя й почує її голос»[269]. Коментуючи пристрасний монолог Ярославни, М. Максимович порівнює його з народними піснями, де розроблена давня тема голосіння за вбитими рідними синами, чоловіками, батьками: краса вірного кохання й безмежне горе об'єдналися у глибокий крик душі. Романтичний і народницький пафос дослідника «Слова» тут цілком зрозумілий, і чи не з його легкої руки в українському літературознавстві за фрагментом закріпилося визначення – «плач Ярославни» (так, до речі, назвав свій переспів цього місця у «Слові» і Шевченко у 1860 р.).

[269]Максимович М.А. История древней русской словесности // Собрание сочинений М.А.Максимовича. –Т. III. – К., 1880. – С. 532.

У своїй «Історії української літератури» І. Франко повністю викладає монолог Ярославни, але в коментарях обмежується лише кількома зауваженнями: «Прегарний «плач Ярославни», дуже вдатна проба перебірки якоїсь народної пісні, артистичний перетвір заводіння жінки за мужем»[270].

М. Грушевський в «Історії української літератури» також подає цей уривок, але у своєму прозовому переказі, додаючи і власні враження від нього: «Мелодійно, повно краси пливуть голосіння-закляття Ярославни (...). Сей плач Ярославни вважається і може вважатись одною з найкраще захованих пісень «Слова»[271].

«Плачем» називає монолог Ярославни і Д. Чижевський, але він не схильний поетику «Слова» (а значить – і цього фрагменту) розглядати у зв'язку з поетикою фольклору: «Слово» – твір, безумовно, двірської поезії, не народної (...). «Слово» радше може свідчити про ті джерела, з яких черпала стара українська народна поезія – про старший двірський епос»[272].

Цю думку підтримав М. Брайчевський: «Всупереч поширеній думці, фольклорні елементи простежуються в поемі дуже і дуже скромно, а коли ставити питання в джерелознавчому плані, то й зовсім відсутні. Автор повісті знав народну творчість, і це знання якось переломилося в його поетичній свідомості – не більше. Жодних слідів нарочитого використання фольклорних

[270]Франко І. Історія української літератури // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т.40. – К., 1983. – С. 194.

[271]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. – Т.2. – К., 1993. – С. 180–181; 192.

[272]Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994. – С.191.

мотивів, правду кажучи, не бачимо»[273]. Виходить, що вчений відмовляє «плачу» Ярославни у стосунку до фольклору, а в підрозділі «Поганські мотиви [«Слова»] не згадує про специфічну образність того фрагменту, але погоджується з думкою Д. Лихачова, що «Слово» у жанровому розумінні – «сплав двох поширених у давньоруській літературі жанрів – «слави» і «плачу»[274].

Натомість Л. Махновець у праці «Про автора «Слова о полку Ігоревім», обгрунтовуючи авторство Володимира Ярославовича, сина Ярослава Галицького, вказує на «історичність» монологу Ярославни: мовляв, автор перебував у Путивлі тоді, коли його рідна сестра побивалася за чоловіком, «він лише відшліфував слова, а можливо, й мелодію реального плачу-голосіння, надавши йому своєю величезною поетичною обдарованістю класичної логіки, блискучої композиційної довершеності»[275]. Проте образність цього фрагменту, його поетичність дослідник спеціально не характеризує.

Д. Лихачов, роздумуючи над жанровою природою «Слова», зауважує: «Зв'язок «Слова» із творами усної народної поезії найясніше відчувається у межах двох жанрів, які найчастіше згадуються у «Слові» – плачів і пісенних прославлянь – слав»[276]. Учений підрахував, що плач у пам'ятці згадується п'ять разів, у тому числі і «плач Ярославни», який є особливо близьким до

[273]5. Брайчевський М.Ю. Автор «Слова о полку Ігоревім» та культура Київської Русі. – К., 2005. – С. 349.

[274]Там само, с. 429.

[275]Махновець Л. Про автора «Слова о полку Ігоревім». – К., 1989. – С. 137.

[276]Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» – героический пролог русской литературы. – Л., 1961. – С. 88.

ліричних пісень. Інтерпретуючи образ природи, дослідник зауважує, що Ярославна звертається до персоніфікованих сил природи – Вітру, Сонця, Дніпра, але не акцентує на міфологічному забарвленні цих образів.

В. Кусков називає монолог Ярославни «ліричним плачем», хоч в іншому місці зазначає, що цей плач «несе у собі функцію магічного заклинання сил природи»[277].

Б. Рибаков подає чи не найдетальніший аналіз зазначеного фрагменту, але це аналіз історика. Учений відносить цей уривок до найбільш емоційних, «сильно воздействующих» місць у «Слові» і бачить його смисл у тому, що автор нібито хотів «згладити тяжке враження, сприяти примиренню з відважним Ігорем, котрий зумів утекти з полону, уникнути стрімкої погоні»[278]. Автор розмірковує над тим, чому Ярославна опинилася у Путивлі, який вигляд мав цей град у ту далеку пору, чи могла знати Єфросинія Ярославна про події на Каялі, чи мають історичний (реальний) смисл її звертання, зокрема, до Дніпра-Славутича, де знаходиться ріка Каяла, де відбувалася битва Ігоря з половцями тощо[279]. З-поміж тих міркувань викликає інтерес таке зауваження: «Тричі сказано Автором, що Ярославна *плаче* в Путивлі на заборолах, та все ж її звертання до сил природи більше схожі на просьби-заклинання, ніж на оплакування»[280]. На жаль, історик далі не розвинув цю думку, але, на наш погляд, вона має суттєве значення для інтерпретації цього уривку у

[277]Кусков В.В. История древнерусской литературы. – М., 1977. – С. 89.

[278]Рыбаков Б.А. Петр Бориславич. Поиск автора «Слова о полку Игореве». – М., 1991. – С. 133.

[279]Там само, с. 134–136.

[280]Там само, с. 134.

«Слові», зокрема в обґрунтуванні його літературно-художньої специфіки.

З наведених вище цитат видно, що більшість дослідників «Слова» кваліфікує означений фрагмент як «плач», «голосіння», що мають зв'язок із фольклором, а тільки декторі припускають, що він за смисловою природою – «заклинання», «магічне заклинання». На нашу думку, монолог Ярославни у художній структурі «Слова» має виразні жанрові та поетичні прикмети *замовляння.*

Українські замовляння занурені у міфологічний світ, в архаїку язичницького світобачення і світорозуміння, порівняно з чим побутова обрядовість, ліричний фольклор, героїчний епос – молодші форми пізнання і культури. Замовляння – це вербальний елемент архаїчного ритуалу, це текст, який має не лише сугестивну енергію, а й певну композиційну структуру, яка ту енергію акумулює.

Художню структуру замовлянь пронизує *принцип діалогізму*. Навіть монолог у замовлянні – це не «мова в нікуди», а мова, звернута до світу або до світотворчих начал (сил природи). Як зазначає М. Новикова, «важливо, що саме замовляння як «жанр», а точніше, як спосіб людського спілкування, є тотальним, усепроникним діалогом, який вимагає відповіді, на відповідь сподівається і поза відповіддю, без відповіді жодного сенсу, жодного буттєвого виправдання не має»[281].

Сугестія замовлянь породжена певною системою художніх образів, смисловим (магічним) значенням

[281]Новикова М. Прасвіт українських замовлянь // Українські замовляння / Упорядник М.Москаленко. К., 1993. – С. 14.

слів, особливою, небуденною мовою, яка виражає архаїчне мислення. У тому мисленні, як і в замовляннях, відсутні причинно-наслідкові зв'язки, тобто певна сюжетність, художня структура заснована не на логіці, а на аналогії, що веде до кумулятивного компонування тексту, до художнього паралелізму. Так сформована композиційно-смислова модель замовлянь як тексту. Цьому підпорядковано і синтаксис замовлянь: словесні ряди виражають не підрядність, а сурядність, позначаючи замість причинності – суміжність, що також зумовлено кумулятивною структурою цього твору. Сугестивну та експресивну роль у замовляннях може відігравати ритм, який, поєднуючись зі специфічною образністю, сприяє інтимізації висловлюваного тексту.

На відміну від замовлянь, фольклорні голосіння (плачі) мають зовсім інший об'єкт звертання (не сили природи, а покійник), тут відсутній діалогізм, тобто мовець не очікує відповіді, а лише виражає своє трагічне сприйняття – не дійсності в цілому, а окремої події, тобто смерті близької людини. Цим зумовлені характерні мотиви голосінь – прохання пробудитися, перепрошування не гніватися, озватися, величання похвалами, символізація домовини як темної хати, звертання до померлих із рідні чекати покійника в гості[282]. Так, цей текст такий же експресивний, як і в замовляннях, але в плачах ця експресія забезпечується вираженням почуттів жалю, розпуки, любові та пошани; у голосіннях переважають образи птахів, що відлітають у вирій, образ долі (цей образ не відносимо до архаїчних).

[282] Літературознавчий словник-довідник. – К., 2007. – С. 166.

Структура голосінь передбачає нагромадження тирад – довгих фраз, велемовних реплік пафосного характеру; у тексті часто трапляються риторичні фігури (значно частіше, ніж у замовляннях). Літературні «плачі», починаючи від античного письменства та Біблії, суттєво відрізняються від фольклорних, бо в літературі бачимо своєрідне формальне наслідування, у якому змінюється об'єкт оплакування, трансформується структура та образність.

Порівняння жанрових особливостей замовляння і плачу (голосіння) дає підставу відносити фрагмент з Ярославною із «Слова про Ігорів похід» до замовлянь. Для більшої переконливості здійснимо міфологічний аналіз цього місця у літературній пам'ятці.

На Дунаи Ярославнынъ глас ся слышить,
Зегзицею, незнаема, рано кычеть:
«Полечю, – рече, – зегзицею по Дунаеви,
омочю бебрянъ рукавъ въ Каялѣ рѣцѣ,
утру князю кровавыя его раны
на жестоцѣмъ его тѣлѣ».

Ярославна рано плачеть въ Путивлѣ на забралѣ, аркучи:

«О вѣтре, вѣтрило!
Чему, господине, насильно вѣеши?
Чему мычеши хиновьскыя стрѣлкы
на своею нетрудною крилцю
на моея лады вои?
Мало ли ти бяшеть горѣ подъ облакы вѣяти,
лелѣючи корабли на синѣ морѣ?
Чему, господине, мое веселие по ковылию развѣя?»

Ярославна рано плачеть Путивлю городу
на забороле̂ аркучи:
«О Днепре Словутицю!
Ты пробилъ еси каменныя горы
сквозе̂ землю Половецкую.
Ты леле̂ялъ еси на себе̂ Святославли насады
до плъку Кобякова.
Възлеле̂и, господине, мою ладу къ мне̂,
абыхъ не слала къ нему слезъ на море рано».

Ярославна рано плачеть въ Путивле̂ на забрале̂ аркучи:

«Све̂тлое и тресве̂тлое слънце!
Все̂мъ тепло и красно еси!
Чему, господине, простре горячюю свою лучю
на ладе̂ вои,
въ поле̂ безводне̂ жаждею имь лучи съпряже,
тугою имъ тули затче?»[283].

Структурно цей фрагмент за традицією ділять на чотири «строфи» (беремо це слово в лапки, бо йдеться не про класичні форми строфи), початок яких – це слова автора, після чого йде текст замовляння Ярославни.

Уже в першому рядку авторського тексту натрапляємо на нібито «географічне непорозуміння»: Ярославна перебуває у Путивлі, але голос її чути «на Дунаї». Б. Рибаков це тлумачить як «поетичну звістку батькові» – Ярославу Галицькому, котрий «запирал ворота Дунаю», тобто був господарем дунайського гирла. Але

[283] Слово о полку Ігоревім / Упоряд. Л. Махновця. – К., 1983. – С. 48–50.

це погляд історика. Виходячи з міфологічних уялень праукраїнців, можемо стверджувати, що «дунай» (саме з малої літери) у цьому тексті означає озеро, річку, джерело тощо, а назва пов'язана з іменем богині водних стихій Даною. Міфологічний «дунай» зберіг свою семантику і в пізніші віки, що зафіксовано в народних піснях. Б. Грінченко у «Словарі української мови» фіксує це слово і пояснює так: «разлив воды, вообще большое скопленіе воды». Далі ілюструє це тлумачення рядками з народних пісень: «Ой за горами вода дунаями, ой там козаченько коня напуває»; «Понад дунаями вода стоянами, ой там козаченько коня напуває»[284]. Можливо, у «Слові» «дунаєм» названо Сейм, що протікає біля Путивля, а, скоріше за все, це поетичний образ води, над якою літає чайка («зегзиця»), що в усній творчості символізує тугу, печаль, сум. Дехто з тлумачів пам'ятки слово «зегзиця» перекладає як «зозуля», але це в принципі неправильно, адже зозуля не літає над водою («дунаєм»), хоч в усній словесній традиції пізнішого часу (в піснях) означає те саме: туга, сум.

У перших рядках фрагменту згадана ще одна ріка – Каяла, на якій відбулася битва Ігоря з половцями. На жодній географічній карті назва цієї ріки не зафіксована, в жодному довіднику її немає, а численні її пошуки (теоретичні, а також і практичні – за допомогою подорожніх експедицій) не дали бажаного результату: заспокоїлися дослідники на тому, що, можливо, назва ріки змінилася або сама ріка щезла, висохла. Пригадаємо ще декілька згадок про Каялу: «Третьяго дни к

[284]Словарь української мови / Упоряд. Борис Грінченко. – Т.1: А-Ж. – К., 1907. – С. 456.

полудню падоша стязи Игореви, ту ся брата разлучиста на брезѣ быстрои Каялы»[285]; «На рѣцѣ на Каялѣ тьма свѣт покрыла»[286]. Вихоплені з різних місць тексту (додамо сюди і слова «омочю бебрян рукав в Каялѣ рѣцѣ»), ці образи розкривають міфологічне світорозуміння Автора, зокрема міф про ріку як символічну межу поміж світом живих і мертвих (така семантика «ріки забуття» залишилася хіба що в казках). Річки Каяли не було й немає на географічних картах, і даремно шукають її сучасну назву – це символічна ріка, на березі якої загинуло військо Ігоря, розлучилися брати (Всеволод пішов у «світ мертвих», а Ігор залишився жити). Каяла стає «темною», бо момент переходу через «річку смерті» оповитий таємницею-темінню. У контексті міфу про «межову ріку» стає відчутнішим образ чайки-Ярославни як птиці смутку, що літає над річкою, яка розділяє живих і мертвих. Тут відображене архаїчне уявлення, що смерті можна запобігти, окропивши тіло «живою водою», що й збирається вчинити Ярославна («омочю бебрянъ рукавъ въ Каялѣ рѣцѣ, утру князю кровавыя его раны»). Після її молитви-благання-замовляння відразу ж іде епізод втечі Ігоря з полону (а був він у полоні на половецькій землі, яка уявлялася «потойбічним світом», іншим берегом відносно «поцейбічної» Руської землі). Отже, відбувається зворотний перехід Ігоря з «того» світу в «цей», при цьому знову з'являється образ річки: Ігор скаче до очерету, випливає на воду. Віра в те, що магічною силою замовляння можна повернути небіжчика з по-

[285]Слово о полку Ігоревім / Упоряд. Л.Махновця. – К., 1983. – С. 34.

[286]Там само, с. 40.

тойбіччя, також органічно вписується в поетику давнини.

На початку другої «строфи» окреслено таку картину: «Ярославна рано плачеть въ Путивлѣ на забралѣ, аркучи». Все тут вказує на *ритуальність* дії: пора замовляння – ранок, перебування на заборолі (щити з дерева чи каменю, встановлені на мурах фортеці для захисту її охоронців), звідки відкривається широкий простір, ритуальний плач (це не обов'язково плач-голосіння у прямому розумінні, а внутрішній, психологічний стан княгині), промовляння «у світ» слів, звернутих передусім до сил природи.

Перша сила, яку називає Ярославна у своєму замовлянні, – «вітер, вітрило». Жінка звертається до нього як до «господина», тобто як до господа-бога, володаря. Її фраза («Чему, господине, насильне вѣеши? Чему мычеши хиновьскые стрѣлы на моея лады вои?») перегукується своєю образністю із відтворенням битви Ігоря: «Се вѣтри, Стрибожи внуци, вѣють съ моря стрѣлами на храбрыя плъкы Игоревы»[287]. Тут бога вітрів названо на ім'я (чого чомусь уникає Ярославна) – Стрибог. За словником «Українська міфологія» В. Войтовича, це «цар-батько вітрів, небесний владика грози, бурі, ураганів»[288], а підвладні йому вітри – сини, дочки, онуки, серед яких є Вітрило – південний вітер (думається, що таке тлумачення В.Войтович виводить саме із замовляння Ярославни, оскільки йдеться про те, що половці наступали на Ігоря з півдня, з моря). А чи так це насправді – тривких аргументів немає. Так само, як і у твердженні цього дослідника,

[287]Там само, с. 30.
[288]Войтович В. Українська міфологія. – К., 2002.

ніби Стрибог – «божество війни» (тут аргументом є наведені вище цитати із «Слова»). На наш погляд, у «Слові» йдеться про бога вітрів (чи його внуків, що опікуються різними напрямками повітряних потоків), а те, що вітер несе стріли ханські на військо Ігоря, виражає гірку досаду Ярославни: навіть вітер супроти її мужа; вона сердиться на бога і навіть не називає його на ім'я.

Ігоря Ярославна також не називає на ім'я – у своїй поетичній мові (а саме такою і є мова замовлянь) вона вживає слово «ладо». У давній українській міфології цей образ мав декілька значень, головне з яких – «чоловік богині Лади, бог вірного подружжя, родинної злагоди, шлюбу, кохання»[289]. Означення Ігоря як «ладо» у замовлянні повторено тричі, у кожному звертанні до божественних сил природи. Таке звертання має міфологічний смисл, який підкреслює вірність Ярославни як жони, котра цим єдиним словом виражає свої почуття до коханого чоловіка («ладо» – своєрідний код тих почуттів). Можна припустити, що таке звертання годилося не тільки для замовлянь, а й було узвичаєним звертанням або означенням у тогочасному етикеті.

Образ «синього моря», на якому вітер кораблі підганяє («леліє») – то, очевидно, не є натяк на конкретне море, а взагалі – на водний простір, який у давніх уявленнях асоціювався із світовими водами. Епітет «синє» – традиційне фольклорне художнє означення моря. Так що припущення Б. Рибакова, що «море з готськими дівами на березі – Азовське море» – то лише спроба історика з'ясувати реальні географічні параметри по-

[289]Там само, с. 273.

ходу Ігоря, який, на думку вченого, у критичний момент битви намагався прорватися до моря[290].

Вислів «мое веселие по ковылю развѣя» має у монолозі Ярославни уже конкретніший смисл, оскільки образно (це метафора) вказує на настрій княгині і на причину цього сумного настрою. «Веселие», звичайно, – це не веселощі, а погідний, комфортний настрій, який, мабуть, був у Ярославни до походу Ігоря. До речі, через шість століть слово «веселіє» у значенні душевного комфорту вживає Г. Сковорода («веселіє серця»). Ковила – прикмета степу, у який подався Ігор із військом. Те, що там сталося в степу, і принесло Ярославні смуток. І тут «господину» вітру дорікає княгиня, бо саме він розвіяв її «веселіє».

У третій «строфі» Ярославна звертається до «Дніпра Словутиця». Дніпро, як і Дунай, Дон, Дністер, – це ріки богині Дани (в основі назви річок – корінь «дан»; із санскриту dhuni – річка). Другий компонент звертання – Славутич – виводиться із персоніфікованого образу Слави (В.Войтович припускає, що так могла називатися Богиня-Праматір, від імені якої, напевно, походить етнонім *слов'яни*. З іменем Слави пов'язана стародавня назва найбільшої річки східного слов'янства – Дніпра, який обожествлявся та вважався її сином, тобто Славутою, Славутичем[291]. Здавалося б, Ярославні у її драматичних переживаннях од Дніпра нічого й не треба було, адже битва з половцями відбулася десь далеко від цієї річки, проте княгиня звертаєть-

[290]Рыбаков Б.А. Петр Бориславич. Поиск автора «Слова о полку Игореве». – М., 1991. – С. 135–136.

[291]Войтович В. Українська міфологія. – К., 2002; Войтович В. Генеалогія богів давньої України. – Рівне, 2007. С. 483.

ся до Славутича як до однієї з головних божественних сил (поряд з Вітром і Сонцем), інакше кажучи, вона звертається до однієї з природних сил, що складають світобудову – до *води*. Дніпро усвідомлюється нею як могутня сила: «ты пробилъ еси каменные горы» (тут фігурують реалії, оскільки це натяк на кам'яні пороги Дніпра – саме в «землі половецькій»). Ще одна історична реалія: по Дніпру пливали «Святославли насады до плъку Кобякова», але ця алюзія на певні історичні події тут не має прямого значення, бо йдеться про те, що Славутич у минулому допомагав руським князям у боротьбі із чужинцями, що посягали на Русь. Ярославна просить Славутича: «Взлелѣи, господине, мою ладу къ мнѣ», тобто просить бога безперешкодно повернути її чоловіка додому, аби «не слала къ нему слезъ на море рано». Знову зринає образ моря – світових вод, які здатні забрати Ігоря у свої глибини навічно. «Посилати сльози» – містка метафора, яка у давній творчості, можливо, і не була метафорою, бо таким був спосіб мислення у ту пору, то була звична стилістична формула, яка органічно використовувалася у замовляннях.

У четвертій «строфі» Ярославна звертається до Сонця, яке в українській міфології, як і в міфологіях багатьох інших народів, вважалося одним із головних божеств. Вона називає його «світлим і тресвітлим». Останнє означення викликало у дослідників чимало різних пояснень. Зокрема, В. Войтович вважає, що «саме за стародавніх часів і навіть трохи пізніше божество Сонця уявлялося триєдиним, немовби три істоти, пов'язані між собою єдністю дій»[292]. У дослідника

[292] Там само, с. 252.

«трисвітле сонце» асоціюється з богом Трояном (у «Слові» це ім'я згадується чотири рази, але був це бог чи історична особа – не доведено). В.Войтович на підтвердження своїх міркувань наводить літописні фрагменти під 1104 і 1141 роками, де йдеться про небесні знамення, у яких сонце поставало як не одне, а декілька (у цьому разі може йти мова про якісь оптичні особливості сприймання, а не про символічний смисл). Гадаємо, що не варто шукати пояснень та обгрунтовувати «триєдність» сонця, бо, скоріше за все, у літописі трапилася описка (або в процесі переписування – помилка, яку повторюють дотепер) – і треба читати не «тресвітле», а «пресвітле», тоді все стає на свої місця і має логіку: Ярославна називає Сонце «світлим» і далі емоційно додає: «пресвітле», виявляючи особливу пошану до божества: «Всѣм тепло и красно еси!».

Але звертаючись до Сонця, княгиня зважується дорікати божеству, яке своїм промінням палило «ладѣ вои», мучило воїнів спрагою «на полѣ безводнѣ», внаслідок чого вони не змогли повноцінно воювати з половцями. Ці обставини виражені у замовлянні метафорично: «жаждею имь луци съпряже», «тугою имь тули затче», що ще раз підтверджує, що мова Ярославни була образною, поетичною, як і годилося для замовляння. Однак княгиня на полі битви не була, її обставин не бачила, тож «безводне поле», «жажда», «туга» (у значенні – напруженість) – то лише уява, припущення, образне моделювання картини, центральним персонажем якої є Сонце, котре ніби відвернулося від Ігоря, не посприяло йому у битві. Про «безводне поле» і «жажду» не йдеться, зокрема, у літописі –

навпаки, там сказано, що русичі «билися, ідучи навкруг озера».

Отже, Ярославна у своєму замовлянні звертається до трьох божеств – Вітру, Дніпра-Славутича (Води), Сонця. Із традиційних у міфології елементів світобудови відсутня лише Земля (в українців з давніх-давен, принаймні з початків землеробства, досить розвинутий культ Землі-Матері). Чому княгиня не звернулася до сил Землі – відкрите питання, але можна припустити, що у середовищі княжої аристократії культ землі був нерозвинутий, не відігравав особливої ролі у світорозумінні. Всі інші три божества Ярославна називає послідовно «господинами», що близьке до пізніше вживаного «господь».

Слід звернути увагу і на принцип трикратності, характерний для замовлянь і реалізований у фрагменті з Ярославною: княгиня звертається до *трьох* божеств, *тричі* повторюється фраза «Ярославна рано плачеть въ Путивлѣ на забралѣ аркучи», *тричі* Ігоря названо «ладо» (у першій «строфі» – «князь»).

За своєю художньою структурою, системою образів, які сягають язичницького міфологічного мислення, мовленнєвою ритмікою монолог Ярославни являє собою замовляння, побудоване на взір архаїчних замовлянь давніх українців. Характерно, що це замовляння абсолютно вільне від християнських ремінісценцій, тому можна говорити, що й після двох століть офіційної християнізації Русі язичницька ідеологія та поетика продовжували функціонувати у словесній творчості.

ТОПОС ЛІСУ У «ПОВІСТІ МИНУЛИХ ЛІТ»

Топос лісу був притаманний середньовічній свідомості. Про це пише, зокрема, Жак Ле Гофф у книзі «Середньовічна уява»: «Ліс слугував кордоном, сховком для поганських культів, для відлюдників, які прибували сюди в пошуках «пустелі» (eremum), для утискуваних та упосліджених: утеклих рабів, убивць, авантюристів, розбійників, але також він був корисним, цінним заповідником дичини, місцем збору плодів, меду, з якого робили найуживаніший напій в Європі, та воску для світильників, місцем лісоповалів, виробництва скла, металургії, пасовищем для свійських тварин»[293]. Це – про Західну Європу, зокрема про старофранцузькі землі, де і сформувалася «лісова свідомість», котра, як побачимо далі, де в чому відрізнялася від свідомості руських книжників. Для західних європейців, вважає Ле Гофф, посилаючись на низку писемних документів та художніх творів середньовічної доби, ліс був не лише пристанищем для відлюдників (пустельників), мисливців, вуглярів, шукачів меду та воску, збирачів кори для дублення шкур, а й місцем випробування, «лицарської пригоди» (Трістан та Ізольда, які втікають від гніву короля Марка, ховаються у лісі), місцем спокути та захисту («Івейна, або Лицар з левом» Кретьєна де Труа). Тут ліс для людини осідлої, «окультуреної» постає як незнайомий світ, у якому мешкають «інші люди» – дикуни, схожі на звірів, володарі «первісної природи». Так виникає символічна опозиція «поле (місто,

[293] Ле Гофф Жак. Середньовічна уява. – Львів: Літопис, 2007. – С. 74.

село, культура) – ліс (нетрі, тьма, варварство, язичництво)»: «Головною опозицією для середньовічного заходу є не протиставлення міста селу, як це було в Античності (urbs – rus у римлян, із семантичним похідним urbanite – rusticite), але фундаментальний дуалізм «культура – природа», який виражається більше через протиставлення того, що побудоване, оброблене і заселене (одночасно місто – замок – село) тому, що є первісно диким (море, ліс – західні еквіваленти східної пустелі), світів людей погуртованих – світам самотності»[294].

Як доводить Ернст Роберт Курціус, топос лісу (гаю, діброви) перейшов до середньовічної літератури від «язичницької античності». «Звісно, – пише він, – християнський поет добре знав, що природа створена Богом. Відтак міг звертатися до окремих її чинників як до Божих або Христових творінь. Міг навіть поповнювати їх перелік. Біблія давала йому підстави...»[295]. Наприклад, у 96 псалмі читаємо: «Нехай заспівають тоді всі дерева лісні – перед Господнім лицем, бо гряде він!..». Ліси та гаї у язичницьку добу були місцем поклоніння та жертвопринесення (див. детальніше у Дж. Дж. Фрезера «Золота гілка»[296]).

Рене де Шатобріан вважав, що ліс (праліс) у християнську добу став прообразом готичного храму: «Галльські ліси передавали свій образ храмам наших предків, і тому наші дубові гаї зберегли свій священний ореол. Склепіння прикрашені кам'яним листям, стовбури, що підтримують стіни і несподівано обри-

---

[294]Там само, с. 81.

[295]Курціус Ернст Роберт. Європейська література і латинське середньовіччя. – Львів: Літопис, 2007. – С. 108.

[296]Фрезер Дж.Дж. Золотая ветвь. – М.: Изд. полит. лит., 1986. – С. 110–120.

ваються, подібно до зрубаних гілок, прохолода святилища, тінь вівтаря, похмурі заглибини, таємні ходи, низькі двері – все в готичному храмі відтворює лабіринт лісів, все навіює священний трепет, все сповнене таємничості і нагадує про Бога…»[297].

В одній із найдавніших пам'яток української літератури – «Повісті минулих літ» – топос лісу має свою світоглядну та художньо-образну специфіку, в чомусь схожу, а в чомусь і відмінну від західноєвропейської. Вперше цей топос зустрічається на початкових сторінках літопису, де йдеться про давні племена, які населяли праукраїнські землі,зокрема там мовиться про древлян, які «сѣдоша в лѣсѣхъ»[298]. Дуже прозорою є етимологія назви племені древлян, пов'язана з місцем його проживання. Проте у розумінні літописця-християнина ліс тут має не стільки географічне, скільки ідеологічне значення, бо для нього ліс – територія поганська, на якій мешкали інші, не полянські племена: «А радимичи, и вятичи, и северо одинъ обычай имяхъ: живяху в лѣсѣ, якоже всякый звѣрь, ядуще все нечисто, и срамословье в нихъ предъ отци и предъ снохи; и бьраци не бываху в нихъ, но игрища межю селы. И схожахуся на игрища, на плясанья и на вся бѣсовьскыя пѣсни, и ту умыкаху жены собѣ, с нею же кто свѣщевашеся»[299]. Інакше кажучи, літописець розцінює названі племена як дикунські, а звичаї їхні – варварські, що є антитезою до охрещеного, цивілізованого простору. Вони й справді жили у лісовій місцевості, але з

[297]Шатобриан Р. Гений христианства // Эстетика раннего французского романтизма. – М.: Искусство, 1982. – С. 190.

[298]Золоте слово. Хрестоматія літератури України-Русі епохи середньовіччя IX–XV століть. – К.: Аконіт, 2002. – Кн. 1. – С. 464.

[299]Там само, с. 470.

погляду літописця це їх негативно характеризує, бо ліс уявлявся середовищем, яке не просвітлене християнською вірою.

До таких етносів у літописі віднесено і ворогів полян – хозар, котрі також «сѣдящая в лѣсѣхъ на горахъ»[300]. Хоча для кочового племені хозар не ліс, а Великий степ був життєвим середовищем (див. докладніше: Лев Гумільов, «Древня Русь и Великая степь»[301]), однак руські літописці розглядали їхній географічний простір як ворожий, а відтак – як лісові нетрі, що асоціювалося з темрявою, сутінками.

Боротьбу проти лісу (дикості, варварства, поганської темряви) розпочав, на думку літописців, ще варяг Олег: «В лѣто 6391 (883). Поча Олегъ воєвати на древляны, и примучивъ я, поча на нихъ дань имать по черьнѣ кунѣ»[302], хоч з історичного погляду це було загарбання чужих територій. Це загарбання продовжив князь Ігор, оскільки древляни виявилися непокірними, бо їх захищав ліс. Одразу після сходження на київський престол у 914 році «иде Игорь на древляны, и побѣдивъ възложи на ня дань большю Ольговы»[303]. Через тридцять літ черговий похід за даниною («полюддя») закінчився для князя трагічно: древлян розлютили надмірні побори, коли Ігор знову «иде в дерева в дань» (у цьому вислові характерне вживання слів «в дерева», яке означає, що Ігор ходив «у ліс» збирати данину. Древляни «убиша Игоря и дружину єго»[304], що

[300]Там само, с. 473.

[301]Гумилев Л. Древняя Русь и Великая степь. – М.: Акт, 2006.

[302]Золоте слово. Хрестоматія літератури України-Русі епохи середньовіччя IX–XV століть. – К.: Аконіт, 2002. – Кн. 1. – С. 481.

[303]Там само, с. 501.

[304]Там само, с. 515.

спонукало княгиню Ольгу помститися непокірному племені за смерть чоловіка: вона обманом знищила «кращих мужів» від древлян, які прийшли з пропозицією вийти заміж за їхнього князя Мала, а потім взяла в облогу Коростень, хитрощами спалила його, повбивала частину древлян, частину забрала в полон, а всіх інших змусила платити ще більшу данину. Так вогненно і криваво завершилося протистояння між полянами та древлянами, яке зачалося, либонь, з утвердженням на київському столі Рюриковичів.

На ці «древлянські війни» звернув увагу ще М. Грушевський, який припускав, що у древлянському середовищі тоді виникли «перекази та поетичні твори», які були у дещо зміненому вигляді використані у «Повісті минулих літ»[305]. Оповіді про війну полян (власне, київських князів) із древлянами, на думку історика, зазнали неодноразових переробок: «Без сумніву, ся тема була взагалі дуже багата мотивами, оброблювалася в різних часах, з різного становища, втягала в себе різні інші теми і комбінувалася з ними. В літописі зостались деякі останки сього циклу, дуже деформовані. Багато було, очевидно, викинено при останніх редакціях і переробках «Повісті временних літ»[306]. У тих «останках» давнішого епосу увиразнилася саме полянська ідея боротьби з лісом («з деревами») як з ворожою територією, яку слід було підкорити і мати з неї користь. За суттю, йдеться про завоювання Лісу, його присвоєння і приєднання до Поля. Остаточно це зробить вже онук Ольги та Ігоря – Ярополк, який, підбурюваний

[305]Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т 9 кн. К.: Либідь, 1993. – Т. 2. – С. 109.

[306]Там само, с. 130.

воєводою Свенельдом, пішов війною на брата Олега, котрий був удільним унязем Деревлянської землі і сидів в Овручі (Вручому). Цій війні передувала трагічна пригода, яка трапилася *у лісі*: «В лѣто 6483 (975). Ловы дѣющю Свѣньгельдичю, именемъ Лотъ, исшедъ бо изъ Києва гна по звѣри в лѣсѣ; узрѣ и Олегъ и рече: «Кто се єсть?» И ркоша єму: «Свѣньгельдичь». И заѣхав уби и, бо бѣ ловы дѣя Олегъ. И о томъ бысть межи има ненависть Ярополку на Ольга»[307]. Те, що це вбивство трапилося у лісі, немає нічого випадкового, адже в уявленні літописця злочинні справи могли статися лише у лісі, який символізував зло. І відбувся ще один похід «у дерева», на «город, рѣкомый Вручий», де у військовій сутичці посадник древлянський Олег загинув, а Ярополк «прія волость єго», тобто остаточно приєднав Древлянську землю до Києва.

Із «Повісті минулих літ» відомо, що в давнину зображення язичницьких богів (ідолів) вирізьблювалися із дерева, образ якого пов'язаний із топосом лісу. Дерево було не просто матеріалом для скульптури, а передусім вмістилищем божественного духу, а відтак воно могло відчувати, реагувати на язичницькі молитви, замовляння і жервопринесення. У літописі з цього погляду є один цікавий фрагмент, який можна було б назвати одним із ключових в оповіданнях про хрещення Русі. Після того, як князь Володмир охрестився у Корсуні сам, він велів охрестити киян, а також звергнути (порубати, попалити) язичницьких ідолів, поглумившись над ними во ім'я нового бога – Ісуса Христа. Найбільший глум князь наказав учинити над вер-

[307]Золоте слово. Хрестоматія літератури України-Русі епохи середньовіччя IX–XV століть. – К.: Аконіт, 2002. – Кн. 1. – С. 541.

ховним божеством – Перуном, дерев'яний образ якого прив'язали до кінського хвоста «и влещи с горы по Боричеву на ручай, и 12 мужа пристави бити жезлиєм. Се же не яко древу чюющу, но на поругание бѣсу, иже прильщаше симъ образомъ человѣкы, да возмѣстье примет отъ человѣкъ»[308]. Характерний вислів «древо чюющу» відображає язичницькі вірування, згідно з якими дерево наділялося рисами живої, духовної істоти, і ця віра у живу плоть дерева, з якого зроблено Перуна, глибоко переживалася киянами, котрі йшли понад берегом ріки, куди вкинули ідола, й оплакували його: «плакахуся єго невѣрнии людьє, єще бо не бяху прияли крещения».

Як і в середньовічних західноєвропейських віруваннях, ліс вважався місцем, куди ховалися волхви, знахарі, кудесники, оскільки не було їм місця у християнському середовищі. У «Повісті минулих літ» є декілька історій, у яких мовиться про переслідування князем чи його воєводами волхвів-кудесників. В одній з них розповідається про те, як боярин Янь Вишатич збирав дань на Білім Озері (північ тогочасної Русі). Місцеві люди йому розповіли, що «два кудесника избила многы жены по Волъзѣ и по Шькснѣ и пришла єсть сѣмо»[309], тобто об'явилися у їхніх краях. Янь зі зброєю та дванадцятьма отроками пішов їх шукати там, де вони були: «и поиде к нимь кь лѣсу». Кудесники виявилися, крім усього, ще й вдатними воїнами, які оборонялися від княжих воїнів сокирами, але сили були нерівні, тому вони кинулися тікати *в ліс*. У цій оповіді літописець не оминув нагоди поглумитися з

[308]Там само, с. 591.
[309]Там само, с. 661.

кудесників, які з його ж творчої волі та уяви встигли ще й посперечатися з Вишатичем, як створена людина. Кудесники сказали, що людину створив диявол, а Янь, перепитавши, якому богу вони вірують, ствердив, що ті служать антихристу, і «повелѣ бити я, и поторгати брадѣ єю»[310].

Серед дохристиянських вірувань східнослов'янських племен, які потрапили у текст «Повісті минулих літ», є такі, що стосується різноманітних небесних знамень, тлумачення яких зводилося до провіщення переважно несприятливх подій. Наприклад, під 1092 роком повідомляється, що «бысть знаменьє у небесѣ: яко кругъ бысть посредѣ неба привеликъ»[311]. Інтерпретація цього знамення відсутня, але факти, які наводить літописець далі, свідчать про те, що знамення віщувало біду: «У се же лѣто ведро бяше, яко ізгаряше земьля, і мнози борове ізгоряхуся самѣ і болота»[312]. У цьому контексті привертає увагу факт, що під час засухи горіли ліси. З одного боку, це може бути звичайна фіксація стихійного лиха, а з погляду літературно-художнього можна витлумачити, що ліси горіли неспроста – то було покарання за гріхи: «Се же бысть за грѣхы нашѣ, яко умножишася грѣси наши неправды; се же наведе на ны Богъ, веля намъ имити покояньє і въстагнутися отъ грѣха і зависти, отъ прочихъ злыхъ дѣлъ неприязненыхъ»[313]. Очевидно, те, що гнів Божий упав на ліси, є образом символічним, оскільки в уявленнях християнина-літописця ліс є зосередженням зла, тьми,

[310] Там само, с. 664.
[311] Там само, с. 706.
[312] Там само, с. 706.
[313] Там само, с. 706.

гріха, тому найперше на ліс Бог наводить покарання, щоб попередити людей про відповідальність за гріховні діяння.

Тамим чином, топос лісу у «Повісті минулих літ» є невід'ємним елементом поетики літописної прози. Цей топос має тут різноманітні змістові і формальні вияви та функції: позначає ворожу територію, виражає ставлення до Іншого, який може поставати в образі іноплемінника, язичника, волхва, утікача од володаря тощо. Топос лісу є не випадковим і не епізодичним у нашому першолітописі, у якому знайшли відображення середньовічні уявлення Русі, де поєналися дохристиянські та християнські елементи. У художньому сенсі топос лісу увиразнює поетикальну матрицю давньої української прози. У добу Київської Русі цей топос заклав тривку літературну традицію, яка яскраво виявила себе як у поетичних, так і в прозових творах українського давнього та нового письменства.

ЛІТОПИСНИЙ ТОПОС МІСТА

Гора у світовій міфології має різноманітні варіанти образів та функцій – від Світової гори, Священної гори до міста на горі, де мешкає земна влада[314]. В українських міфологічних уявленнях, що склалися на території, де гора означала «пагорб», «підвищене над рівниною місце», образ гори (за винятком Лисої гори) здебільшого символізував фортифікаційне укріплення, осередок влади, місце перебування князя і дружини, «град» (город), обнесений оборонними мурами. Можна припустити, що «гора» і «град» – це однокорінні слова, які функціонували як одне поняття із зародженням державності на українських землях, оскільки слово «місто» на означення «града» з'явилося набагато пізніше під впливом польської мови.

У «Повісті минулих літ» топос міста (гори, града) з'являється на перших же сторінках і функціонує у різних варіаціях упродовж усього тексту, ставновлячи таким чином один із найпомітніших елементів поетики літопису.

Вперше поняття гір, на яких оселялися люди, зустрічається у недатованій частині літопису: «Поляномъ же живущимъ особь по горамъ симъ…»[315]. Згодом це поняття конкретизується у легенді про подорож апостола Андрія по Дніпру, коли він «придє и ста подъ горами на березѣ». Учням, що були з ним, він прорік: «Видитє горы сія? Яко на сихъ горахъ въсияєть благо-

[314]Топоров В. Гора // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – Изд. 2-е. – М.: Олипм, 1998. – Т. 1. – С. 311–315.

[315]Лѣтопись по Ипатскому списку // Золоте слово: В 2 кн. – Кн. 1.: Література раннього Середньовіччя. – К.: Аконіт, 2002. – С. 464 (далі вказуємо сторінку в тексті).

дать Божія, имать и городъ великъ быти, и церкви мьногы имать Богъ въздвигнути» [465]. Ніби мимоволі обігрується у цій фразі – «горахъ – городъ», і це має символічне значення, адже апостол Андрій вказує водночас на «гори» і на майбутній «город», тобто символічно означує християнську територію. Тому цілком мотивованою є наступна фраза літописця: «И въшедъ на горы сіа, и благослови я, и постави крест, и помолився Богу, и слѣзє съ горы сея, идеже послѣже бысть Києвъ» [465]. Характерно, що лише після цієї легенди викладається інша – про заснування Києва трьома братами Києм, Щеком і Хоривом. Для літописця було важливо на початку всієї історії Русі сказати про «хрест», встановлений на київських горах, який символізував, що Русь буде християнською країною і що християнство прийде передусім до Києва, який стане його твердинею. Інакше кажучи, знак про те, що Київ буде християнським містом-градом, явлений був раніше від самого заснування міста. У цьому вбачається нарочита символізація руського простору, що у літописі виконує передусім ідеологічну роль.

Ідея київських гір (по суті – міста-града) розвивається у подальшій оповіді, у якій ідеться про трьох згаданих братів, що заснували Київ. Знаменно, що і все те первісне місто розміщувалося на трьох «горах»: «И сѣдяше Кий на горѣ, кдѣ нынѣ увозъ Боричевъ, а Щекъ сѣдяше на горѣ, кдѣ нынѣ зовется Щековица, а Хоривъ на третьєй горѣ, отнюдуже прозвася Хоривіца» [466–467]. «Три гори» – це також символічний образ, як і «три брати», що вказує на його міфологічне походження. Топонімічна легенда про заснування Києва як міста-града на горах лягла в основу топосу

міста – образу-символу, який присутній не лише у «Повісті минулих літ», а й пізніших пам'ятках давнього українського письменства та творах нової і новітньої вітчизняної літератури.

Після Києва на сторінках літопису згадуються вже такі руські міста, як Новгород, Смоленськ, Ростов, Полоцьк, Муром [468, 477], хоч літописці у недатованій частині літопису надають перевагу як географічним орієнтирам окремим землям (Поле, Дерева, Степ) та річкам (Дніпро, Волга, Двіна, Дунай, Ока, Буг та ін.). Останнє свідчить про те, що приблизно до X ст. на Русі було мало міст-градів, тобто укріплень, відтак топос міста на ту пору був не актуальним.

Образ гори як житлового осідку зринає у «Повісті минулих літ» під 882 роком, коли варяг Олег зі своїм військом, подорожуючи шляхом «із варяг у греки», натрапили на київські гори, й Олег узурпував тут владу, убивши Аскольда і Діра. Крім уже відомих «трьох гір», закріплених за Києм, Щеком і Хоривом, згадується ще одна – Угорська: «И убиша Асколда и Дира, и несоша на гору, єже ся нынѣ зоветь Угорьскоє, идеже нынѣ Олминъ дворъ» [480]. Виходить, що Угорське було і «двором», і місцем для могили Аскольда і Діра. Із літопису знаємо, що тогочасні правителі Києва не були варягами («И бяста у него [Рюрика] два мужа, не племене єго, Асколдъ и Диръ, но боярина» [477]), але поховали їх за варязьким звичаєм: погребли на горі, що в контексті літописної поетики має символічне значення. Літописне повідомлення має й етимологічний аспект: Угорське тлумачиться як похідне від слова «гора». Причому ця етимологія розвивається далі, накладаючись на назву племені *угрів*, котрі у 898 році

перейшли Дніпро біля Києва і «устремишася чересъ гори великыя; иже прозвашася горы Угорскыя, и почаша воєвати на живущая ту» [481]. Отже, виходить, що назва «угри» має спільний корінь зі словом «гора», а вислів «гори Угорські» (можна припустити, що йдеться про Карпати) є своєрідною тавтологією. Більше того, літописець грайливо варіює слово «гора» у такому реченні: «Ідоша *угре* мимо Києвъ *горою*, єже ся зоветь нинѣ *Угорьское*» [481]. Тож цей приклад свідчить про самобутню художність літописного тексту.

Варязький звичай ховати знатних осіб «на горі» фіксується у розповідях про перших руських князів. Після Аскольда і Діра так зробили і з Олегом, котрий «загинув од свого коня»: «И несоша и, и погребоша и на горѣ, иже глаголеться Щековица» [498]. Гора ставала могилою (то пізніше могили насипали, як гори), але у цьому випадку могила знаходиться на території міста-града, до того ж там, де колись жив один із київських братів Щек. Очевидно, літописець свідомо намагається витіснити пам'ять про засновника Києва іншим героєм, котрий належав до завойовників. І такий прийом у суті своїй має символічне значення; крім того, можна і про літописця судити як про людину, що перейнялася діяннями нових володарів. Цікаво, що зовсім не так був похований інший князь – варяг Ігор, котрий зажадав од древлян непомірної данини і був ними убитий коло Коростеня. Сказано так: «И погребенъ бысть Игорь; и єсть могила єго у Искоростиня города в Деревахъ и до сего дни» [515]. Це означає, що Ігоря поховали не на горі, а за древлянським звичаєм (на ту пору, як стверджують археологи, більшість племен, які населяли Русь, перейшли від трупоспален-

ня до трупопокладення у землю). А слова «у Искоростиня» означають, що поховали Ігоря за межами міста. Так поховали і древлянського князя Олега, який загинув в Овручі у сутичці із Ярополком у 977 році: «И погребоша Ольга на мѣстѣ у города Вручего» [542]. Так спочатку поховали і княгиню Ольгу: «И несше погребоша ю на мѣстѣ» [532], тобто у полі, а потім нібито перенесли її мощі у Десятинну церкву. Подальша традиція поховання знатних осіб, яка вже захоплює християнство, зводиться до покладання небіжчиків у храмах (Володимир, Ярослав Мудрий та ін). Отже, символ «поховання на горі», як свідчить літопис, зазнав на Русі певної трансформації і змінився на символ «поховання у храмі», що фактично означало на «високому місці», бо храм набув такого ж символічного значення, як колись гора.

Окремі літописні повідомлення дають уявлення про топоніміку давнього міста-града Києва, зокрема за часів князювання Ольги. У розповіді про першу помсту княгині древлянам за вбитого ними чоловіка Ігоря йдеться про те, як «лучшии мужи» прибули на «лодіях» до Києва: «И приста подъ Боричевомъ въ лодьи. Бѣ бо тогда вода текущи возлѣ горы Кыєвскыя и на Подолѣ не сѣдяхуть людьє, но на горѣ; городь же бяше Києвъ, идеже єсть нынѣ дворъ Гордятинъ и Никифоровъ, а дворъ кьняжь бяше в городѣ, идеже єсть нынѣ дворъ Воротиславль и Чюдинь, а перевѣсище внѣ города, и дворъ теремный и другый, идеже єсть двръ демесниковъ, за святою Богородицею надъ горою, бѣ бо ту теремъ каменъ» [516]. Археологічні знахідки, які відносяться до VIII–X ст., в основному підтверджують достовірність літописного

опису: «Археологічні матеріали виявлені у Верхньому місті, на Подолі, Кирилівських узвишшях, Печерську і деяких інших районах. Характерно, що в ці століття сформувалася соціальна структура давнього Києва, яка не зазнала в майбутньому яких-небудь істотних змін. Центральним міським зосередженням були Старокиївська і Замкова гори, де мешкали князі, бояри, дружинники, жреці. На Подолі уже в IX ст. склався значний посадський район. Навкруг основного міського ядра розташовувались околичні поселення (городище на Лисій і Батиєвій горах, поселення в районі Берестового та Аскольдової могили), які являли собою дружинно-купецькі слободи»[316].

Міста-гради були на ту пору не тільки у полян, але й «у Деревах», тобто у лісовій стороні древлян. І то не лише згадувані у «Повісті минулих літ» Коростень (945 рік) та Овруч-Вручий (977 рік), а загалом «городи», які, очевидно, були укріпленнями, фортецями-замками у Древлянській землі. Про це свідчить запис про перемогу Ольги над древлянами, котрі «побѣгоша и затвориша в городах своих» [520]. Літописець не називає тих «городів» або з причин незнання їх назв, або зі зневаги до древлян, та все-таки визнає, що ті «городи» існували. Таким чином, топос міста-града поширюється і на лісовий край Русі, а уявлення про міць таких укріплень дає хоч би розповідь про те, як Ольга не могла взяти Коростень і тримала його в облозі «ціле літо» («деревляне затворишася в городѣ и боряхъ крѣпко из города»). Ольга спалила Коростень хитро-

[316]Толочко П.П. Древний Киев. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 33–60; Толочко П.П. Древнерусский феодальный город. К.: Наукова думка, 1989. – С. 43–44.

щами, і місто зовсім зникає зі сторінок літописів, а може, із свідомості літописців, котрі не хотіли більше згадувати це вороже для київських князів місто.

Топос міста у літописі часто пов'язується із заходами щодо зміцнення держави. Коли князь Володимир запровадив на Русі християнство, він вирішив укріпити свої володіння: «И рече Володимиръ: «Се не добро єсть мало городов около Кыєва». И нача ставити городы по Деснѣ, и по Устрьи, по Трубешеви, и по Сулѣ, и по Стугнѣ; и нача набирати мужи лутши отъ словенъ, и отъ кривичь, и отъ чюдий, и от вятичь, и отъ сихъ насели и грады; бѣ бо рать отъ печенѣгъ» [597]. Географія розташування міст-укріплень свідчить про те, що Володимир прагнув захистити Русь зі сходу і півдня, звідки найчастіше загрожували печеніги. Літописець знову ж таки не називає цих міст, оскільки тоді вони були лише замками, поставленими на ключових напрямках до Києва. Лише пізніше відбулася їх трансформація у власне міста з відповідними функціями та інфраструктурою. «Становлення найдавніших східнослов'янських міст, – зазначає П. Толочко, – відбувалося водночас із формуванням руської держави <...> Провідні функції найдавніших східнослов'янських міст – політична і військова. Концентрація влади і сили, а відтак – і феодальної знаті, зумовила перетворення міст в адміністаритивний центр округи»[317].

Справу Володимира продовжив і його син Ярослав: під 1033 роком повідомляється, що він «поча ставити городы по Росѣ» [631]. Причиною цього заходу було непевне становище Русі на півдні, тому Ярослав

[317]Толочко П.П. Древнерусский феодальный город. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 47.

«посади своя по Росѣ», тобто заселив береги Росі співвітчизниками і зміцнив цей край укріпленнями від можливих нападників.

Через кілька років (1037) Ярослав зайнявся розбудовою Києва – так виникло «місто Ярослава». Князь звелів розширити історичний центр, що літописець з пафосом називає як заснування нового Києва: «Заложи Ярославъ городъ великый Кыєвъ» [633]. Київ збагатився новими будівлями: Золоті ворота, митрополича церква на честь святої Софії, кам'яна церква Благовіщення коло Золотих воріт, монастир святого Георгія і святої Орини. Таким чином, про місто-град уже мовиться не як про укріплення, а як про політичний, державний, релігійний центр. Подальші рядки про прихильність князя до книг, живопису, зодчества та освітньої справи засвідчують, що Київ перетворюється і на важливий культурний центр. Все це додає нових відтінків до топосу міста: із суворого образу града-укріплення, оплоту влади народжується символ культури і духовності.

Таким чином, топос міста у «Повісті минулих літ» постає у своїй еволюції: оборонний град як знак сили і влади трансформує до образу державно-політичного, купецько-господарського, культурно-освітнього центру. Топос міста змінюється разом із державним укладом і побутом, набуває у літописному тексті символічного означення могутності і цивілізованості держави.

«СЛОВО ПРО ІГОРІВ ПОХІД»: КАЗКА ЗІ ЩАСЛИВИМ КІНЦЕМ

Понад два століття ця давньоукраїнська літературна пам'ятка магічно притягує до себе літературознавців, мовознавців, істориків, культурологів, письменників, а то й просто аматорів-дослідників та дилетантів-переспівувачів, а «Слово», як зачароване, стоїть на отій далекій, києворуській межі і загадково мерехтить своїм незбагненним скарбом. Що ж воно має в собі, коли так притягує, та залишається бути таємницею і тоді, як, здається, вже наближаємося до нього? Яка сила в нім захована, закодована, що воно надається для розшифрування всім, хто торкається його увагою, але не піддається для однозначного тлумачення. Мабуть, як і кожен геніальний словесний витвір, «Слово» невичерпне для прочитання, і все нові покоління знаходять у ньому животрепетний зміст та захоплюються дивовижною художньою формою.

Вивчення «Слова про Ігорів похід» вітчизняною наукою протягом XIX–XX ст. випало на час, коли в літературознавстві домінували історико-порівняльна, культурно-історична, біографічна, філологічна методики інтерпретації словесних пам'яток давнини. Звідси – спроби побачити у «Слові» історичний зміст, відповідність зображеного реальним подіям кінця XII ст., історико-соціальний зріз тодішнього суспільства; мовознавці досліджували особливості мови цієї пам'ятки, літературознавці визначали жанрово-стильові та романтично-реалістичні параметри тексту; а ще – захоплюючі пошуки автора «Слова», для чого

знову і знову перегортався історико-географічний, мовно-стилістичнгий, образно-художній простір твору.

Результати саме таких досліджень пропонувалися і для шкільної програми з літератури. Не маю наміру переглядати ті результати, представлені такими іменами, як І.Франко, М.Грушевський, Л.Махновець, а з російських – Д.Лихачов, Б.Рибаков, але зауважимо, що у XX ст. сформувалися й інші літературознавчі методи, які дозволяють застосувати до вивчення «Слова про Ігорів похід» нові та ефективні підходи. І тут важливо акцентувати на тому, що «Слово» – не ілюстрація історичних подій, не привід і надалі з позитивістських позицій вилущувати з давнини пізнавальний зміст, а **літературний твір**, отож і розглядати його слід передусім з погляду словесного мистецтва, художності, образності.

Пропоную одну з інтерпретацій композиційно-образної структури «Слова про Ігорів похід».

Вихідна теза цієї інтерпретації – давній текст побудовано за схемою героїчно-фантастичної, чарівної казки, що належить до найдавніших жанрових утворень в усній словесності українців. Без сумніву, Автор спирався на конкретні історичні події та явища, як бачимо це і в казках, але манеру оповіді про них брав не Боянову («князям славу співати»), а фольклорну, закорінену у власні етнічні традиції. Коли Автор напочатку стверджує, що розпочне свою пісню «по былинамь сего времени», то це він мовить про джерела, буттєву основу розповіді, а оповідальну манеру, композиційну схему запозичує з такого популярного в усній словесності жанру, як казка. Водночас Автор як людина, вочевидь, книжна надає своїй оповіді і літературного

забарвлення, а стилю – книжної «благопристойності», тому в загальній структурі пам'ятки бачимо прикмети літописного, ораторсько-проповідницького стилю

У спостереженнях над «Словом про Ігорів похід» скористаємося науковими розробками відомого російського дослідника казок В.Я.Проппа (1895–1970), зокрема його працями: *«Морфология сказки» (М., 1969, 2-е вид.) та «Исторические корни волшебной сказки» (Л., 1986, 2-е вид.).*

Учений визначив таку схему образно-сюжетної побудови чарівних казок: 1) наявність заборони (табу); 2) її порушення кимось із казкових героїв; 3) наслідки порушення; 4) розповідь про магію, яка допомогла б виправити ті наслідки; 5) магічна дія, що призводить до позитивного результату – герой благополучно долає перешкоди, а казка закінчується щасливо.

Як і більшість казок давнини, «Слово» розпочинається традиційною словесною формулою в розмовному стилі: «Не лѣпо ли ны бяшетъ, братие, начяти старыми словесы трудных повестии о пълку Игоревѣ...»[318], що в цілому відповідає таким стійким висловам у казках: «жив колись», «був колись», «був собі», «діялося це давно», «починається казка», «у якомусь-то царстві», «хто не вірить, то хай перевірить», «ось послухайте», «скажу так, як старі люди розповідали» тощо.

Важливий композиційний елемент чарівної казки – наявність заборони. У «Слові про Ігорів похід» табу не тільки існує, а й відіграє роль сюжетної інтриги, що

[318]Слово о полку Ігоревім / Упоряд., вступна стаття, підг. тексту, прим. Л.Махновця. – К., 1983. – С. 24 (далі вказуємо сторінку в тексті).

запрограмовує надалі трагічний перебіг зображених подій. «Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце, – читаємо у творі, – и видѣ отъ него тьмою вся воя прикрыты» [26]. Як відомо, йдеться про затемнення сонця, що в давніх уявленнях асоціювалося з передвістям біди, нещастя. Таке тлумачення «небесних знамень» фіксується не лише в усних жанрах (повір'я, замовляння, міфологічні легенди), а й у писемних пам'ятках: наприклад, у «Повісті минулих літ» під 1065 роком мовиться про те, що «сонце перемінилося – не було світле, а як місяць стало (...) Бувають сі знамення не на добро»[319].

Епізод сонячного затемнення (астрономи вирахували, що воно справді відбулося 1 травня 1185 року о 18 год. 30 хв. поблизу Харкова, де в цей час перебувало військо Ігоря) у «Слові» має саме містичне забарвлення: воно ніби застерігає, що Ігор зробив щось не так, вирушивши у похід. За логікою чарівної казки, неправильні дії героя – це відлучення від дому, вихід за межі «своєї» території, ігнорування волі свого роду. Як свідчить подальший зміст пам'ятки, Ігор справді мав би «сидіти» на новгород-сіверській землі, тримаючись своєї території і не зводити нанівець зусилля київського князя Святослава, котрий перед тим відігнав половців од Руської землі. Та Ігор не дотримується жодної із заборон. Сонячне затемнення – то нагадування про небезпеку, спроба вплинути на задум князя. Попереджує його Сонце – найголовніше для місцевих племен божество у дохристиянські часи: «Солнце ему тьмою путь заступаше»; попереджують звірі («свистъ

[319]Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Л.Махновець. – К., 1989. – С. 102.

звѣринъ въста близъ») і птахи («дивъ кличеть вьрху древа») [28]. Тут Автор застосовує принцип «трикратності», що часто зустрічається в казках.

Та незважаючи на попередження, Ігор продовжує похід – власне, порушує заборону, що і провокує негативні наслідки. У казках такі наслідки постають як викрадення змієм царівен, бабою Ягою – дітей; як перетворення порушників на інших істот чи перенесення їх у незнайомі краї, де їм загрожує смерть чи довічне рабство[320]. У «Слові» наслідки від порушення Ігорем табу виявляються не відразу, а тільки після того, як князь ув'язався у битву з головними силами половців. Ця битва триває три дні, як і в казках, коли богатир б'ється зі змієм: «Бишася день, бишася другыи, третьяго дни къ полуднию падоша стязи Игоревы» [34]. На відміну від казок, тут поки що перемагає не князь, а «змій», себто військо половецьке, «кощей», як ще на Русі називали чужинців-загарбників. І ця відміна пов'язана передусім з наслідками порушення заборони.

А ті наслідки зображені у «Слові» також у казково-міфологічному дусі. Спробуємо «декодувати» вислів «ту ся брата разлучиста на брезѣ быстрои Каялы», який іде відразу ж за повідомленням про те, що «падоша стязи Игоревы». Чимало слів сказано та написано про таємницю Каяли, немало і стежок стоптано у пошуках цієї річки, що була свідком бойової січі між русичами та половцями. Та, мабуть, не варто її шукати в географічному просторі, бо вона – у просторі міфологічному. Каяла – символічна межа поміж світом живих та світом мертвих; на її берегах загинуло військо Ігоря,

[320]Героїко-фантастичні казки / Упоряд., передмова та прим. І.Березовського. – К., 1984.

а сама вона «двох братів розлучила». Правда, Ігор та Всеволод залишилися живими, а їхня «розлука» може бути пояснена рядками із літописного оповідання: «Игоря же бяхуть яли Тарголове, мужь именемь Чилбукъ, а Всеволода, брата его, ялъ Роман Кзичь»[321], тобто у полон вони потрапили до різних володарів. Та обидва брати перейшли у «потойбічний світ» – відносно «поцейбічно» Русі. У казках це формулюється, як перехід «за ріки глибокі», «моря широкі», «гори високі». У світі «кощиево» мають перебувати брати, принаймні – до їх чудесного визволення.

А поки що – «Святъславь мутенъ сонъ видѣ в Киевѣ на горахъ» [38]. Сон у казках – явлення того, що в цю мить є далеким і невідомим: таким чином ті, хто відає про наслідки порушення заборони, зрештою дізнаються про них, хоч уже запобігти нещастю пізно. Розповідь про біду вкладено в уста бояр, котрі тлумачать сон – і тут знову зринає образна символіка «ріки забуття» Каяли («на рѣцѣ на Каялѣ тьма свѣт покрыла»), «два сонця», тобто Ігор та Всеволод, «померкли», а «два місяці» (княжичі Олег та Святослав) «тьмою заволоклися». Це – іносказання, «непряма мова», що вживається не так для надання розповіді поетичного стилю, як радше для того, щоб не сполохати сили зла. Символіка цього сну досить прозора: бачити вві сні затуманений місяць – до смерті; бачити затемнення сонця – велика біда; бачити багряне сонце («оба багряна стлъпа погасоста») – на втрати[322]. Тому й не дивно, що після побаченого сну Святослав зажу-

[321] Літописні оповідання про похід князя Ігоря / Упоряд., текстолог. досл. та перекл. В.Франчук. – К., 1988. – С. 83.

[322] Дмитренко М. Символіка сновидінь. – К., 1995. – С. 34.

рився, хоч звістка про трагедію на Каялі до нього ще не дійшла.

«Злато слово» київського князя можна тлумачити як розповідь про те, як «виправити» біду, що спіткала Руську землю. Структура цього «слова-звернення» побудована таким чином: спочатку констатується біда («храбрая серца в жестоцѣм харалузѣ скована»), потім почергово звучать заклики до руських князів – «вступита, господина, въ злата стремена за обиду сего времени, за землю Рускую, за раны Игоревы»; «стреляй, госполине, Кончака, поганого кощея»; «Донъ ти, княже, кличеть и зоветь князи на побѣду»; «загородите полю ворота своими острими стрѣлами за землю Рускую» [42-44]. З цього ясно, що «виправити біду, тобто визволити полонених князів і захистити Руську землю, можна лише активними військовими діями супроти половців.

У контексті «золотого слова» Святослава певний інтерес викликають «казкові», себто чудесні, властивості деяких князів. Наприклад, Всеволод може «Волгу веслами розкропити, а Дін шоломами вилити»; Ярослав Осмомисл «підпер гори полками», «зачинив Дунаю ворота»; Всеслав узагалі міг перекинутися на вовка і за одну ніч добігав од Києва до Тмуторокані. Такі характеристики натякають на магічність дій та вчинків деяких князів, здатних чудесним чином виправити те, що трапилося з Ігорем після порушення ним табу. Сам Святослав постає як мудрець, котрий навчає, як це зробити.

Одразу ж після «золотого слова» йде замовляння Ярославни. Якщо «слово» Святослава має здебільшого роз'яснювальний і спонукальний зміст, то

мовляння Ярославни перебуває у сфері вербальної магії і побудоване за жанрово-стильовими правилами язичницьких замовлянь. По-перше, слову у замовлянні надається магічний смисл і сугестивна (навіювальна) сила. По-друге символіка замовлянь пов'язана з архаїчними уявленнями про світобудову, де головними субстанціями є Сонце (княгиня звертається: «Свѣтлое и тресвѣтлое слънце!»), Вода («О Днѣпре Словутицю!»), повітря («О вѣтре, вѣтрило!»). Показова тут і трикратність звертання до сил природи. По-третє, композиція замовлянь схожа з побудовою кумулятивних казок (класичні приклади – «Ріпка», «Колобок», «Рукавичка»), де відбувається нанизування епізодів, які не випливають з попереднього[323]. У замовлянні Ярославни бачимо «набір» звертань, не пов'язаних за смислом один з одним, хоч і спрямованих на досягнення однієї мети – зарадити біді. Діалог Ярославни зі світом – символічний, а слова її, звернуті до нього, – особливі, себто сповнені прагнення вплинути на перебіг несприятливих подій.

У казках також є подібні епізоди: для того, щоб викликати якусь переміну – змінити зовнішній вигляд, явити їжу, воду, одяг, золото, зруйнувати мури, відчинити двері, загоїти рани, когось оживити, заховати – достатньо було сказати **чарівне слово.**

У замовлянні Ярославни натрапляємо і на такий казковий образ, як **жива вода**: «Омочю бебрянъ рукавъ въ Каялѣ рѣцѣ, утру князю кровавые его раны» [48] – образ, що у цьому разі має не стільки очисне

[323] Українські замовляння. – К., 1993. – С. 7–29.

значення, скільки животворне, бо тут вода є антиподом пролитої крові («кров людська – не водиця»).

За логікою чарівної казки, після проголошення магічних слів мають відбутися чудесні зміни. Так і відбувається у «Слові про Ігорів похід»: князь тікає з полону. Проте, як і в казках, робить він це за сприяння помічників. Перший з них – Овлур, про якого відомо з Київського літопису: «мужь, родом половчанинъ, именем Лаворъ». Є різноманітні припущення, як то «половчанин» наважився допомогти руському князю втекти, проте літературні правила художнього твору підказують, що Овлур – то своєрідний засіб для успішного звільнення Ігоря з полону. У «Слові», крім імені цього помічника, немає жодних натяків на походження, вік, характер Овлура, зате є в нього така чарівна властивість, як свист. Ним він посилає князю «борзого коня», ним сповіщає про початок втечі – «комонь въ полуночи Овлур свисну за рѣкою» [50], а то вмить перетворюється на вовка – «тогда Влур влъкомъ потече» [52]. В. Пропп вважає, що перетворення казкового помічника на птаха чи звіра може означати персоніфікацію його властивостей[324]. Тут вовк – образ «таємного помічника», спритного, швидкого, винахідливого, що відволікає увагу переслідувачів від Ігоря, котрий «соколом полетѣ».

У «Слові» названо й інших чудесних помічників, і всі вони – зі світу природи, як це бачимо і в казках. Під час погоні Гзака з Кончаком за Ігорем (**погоня** за героєм, котрий тікає з царства Яги, Змія, Кощея, – типовий елемент чарівної казки) птахи сприяють кня-

[324]Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986. – С. 167.

зю: «Тогда врани не граахуть, галици помлѣкоша, сороки не троскоташа (...) дятлове тектом путь к рѣцѣ кажуть» [52; 54]. Серед помічників немає завірів, оскільки вони пов'язані із землею, а Ігор «полетів соколом», тому на цьому етапі втечі постають небесні мешканці.

Помітним композиційним прийомом у казках є **переправа.** Як уже говорилося, руські князі після поразки перейшли на інший берег Каяли, тобто опинилися «у потойбіччі» відносно Руської землі. Тепер мав відбутися зворотний перехід під впливом заклинань та чудесної магії. «У казці герой, щоб переправитися в інше царство й назад, – зазначає В. Пронн, – часом перетворюється у тварину (...) Перетворення пов'язане з початком повітряного пересування»[325]. У «Слові» читаємо: «А Игорь князь поскочи горностаемъ къ тростию и бѣлымъ гоголемъ на воду» [50]. Автор використовує в художній системі розповіді про втечу архаїчні образи доби мисливства (пор. вислів із казки: «Бігли вони по горах горностаями, а по синьому морю – сірими качками»). Ні хутровий звір горностай, ні болотна птиця гоголь не пристосовані до швидкого пересування, проте справа не в тім, а в манері пересуватися: горностай рухається м'яко і тихо (перший етап втечі), гоголь пливе без шуму і плескоту (другий етап, власне, переправа); потім, уже здолавши ріку, Ігор сідає на «борзого коня» і мчить до спасенного Дінця, руської ріки, але для підсилення стрімкого руху Автор вдається до образу сокола, з польотом якого асоціюється завершальний етап утечі Ігоря.

[325] Там само, с. 203.

Таким чином, повернення князя змальоване у контексті казкових образів, які символізують перехід героя з одного стану в інший. І відбувається це за допомогою чудесних перетворень, які сприяють успішній втечі із чужого світу, де панують зловорожі сили. Стосовно казок В. Пропп зробив такий висновок: «Повернення із світу мертвих у світ живих супроводжується перетвореннями у тварин»[326].

Повернення казкового героя, котрий побував у ворожому світі, завершується щасливо: він одружується з царівною чи красунею, або отримує царство («воцареніє»), або одержує визнання, шану і славу від людей, або стає багатим. За логікою подій, змальованих у «Слові про Ігорів похід», новгород-сіверський князь, котрий зазнав нищівної поразки від половців, мав би повернутися на Русь з почуттям глибокої провини та каяття і не претендувати ні на пошану, ні на повагу. До речі, у літописному оповіданні про втечу Ігоря сказано скромно та буденно як про «избавленіє господнє». Одинадцять днів, сказано там, ішов Ігор пішки до «города Донца, и оттоль иде во свои Новъгородъ»[327]. І така кінцівка цілком закономірна у розвитку зображених подій. У «Слові» ж Ігор повертається до Києва, себто до столиці Русі. І зустрічають його не з осудом та докорами, а загальною радістю – «страны ради, гради весели» [54]. До того ж Автор підкреслює: «Зло ти тѣлу кромѣ головы – Рускои земли без Игоря», що слугує натяком на своєрідне «воцареніє» князя, як ото в казках буває.

[326]Там само, с. 347.

[327]Літописні оповідання про похід князя Ігоря / Упоряд., текстолог. досл. та перекл. В.Франчук. – К., 1988. – С. 88.

Автор «Слова» довершує свою розповідь казковим «щасливим кінцем», тому Ігор повертається на Русь героєм, котрий заслуговує слави та вшанування, урочистого та святкового апофеозу. І з художнього боку, відповідно до жанрових особливостей чарівної казки, Автор робить це майстерно, висловивши побажання здоров'я «князям та дружині».

З усього видно, що творець «Слова про Ігорів похід» вдало скористався виробленою у фольклорі схемою композиційного структурування оповідного матеріалу. Звичайно, композиція пам'ятки складніша і багатша за будь-яку схему, а проте ця студія ще раз наводить на переконання: такий блискучий твір міг зрости лише на плодючому ґрунті художніх традицій, які здавна врожаїлися на українських землях.

ПАРАЛЕЛЬНІ СВІТИ ТВОРЧОСТІ
(друга половина XIII – середина XVI ст.)

Загибель Руської землі як держави потягла за собою, зрозуміло, й ослаблення книжної традиції, яка до цього мала державну підтримку і стимуляцію. Але візантійство не відступило, хоч сама Візантія після падіння Константинополя у 1453 році, по суті, перестає існувати, поступившись іновірній Османській імперії. Руська церква втрачає потужну підтримку з Константинополя, але знаходить її у болгар, сербів, греків, тобто у православному світі, з якого підживлюється церковне життя на східнослов'янських землях. Дехто з дослідників (О.І.Соболевський, Д.С.Лихачов) визначили ті спроби руської церкви знайти додаткову ідеологічну та культурницько-освітню опору як «другий південнослов'янський вплив». Зокрема, Д.С.Лихачов вбачає його передусім у проникненні на землі колишньої Русі «Євфимівської (патріарха Євфимія Тирновського – П.Б.) реформи – реформи принципів перекладу з грецької, реформи літературної мови, правопису і графіки»[328], з чого виводить формування у літературних пам'ятках східних слов'ян стилю «плетення словес» та «нового культурного руху» – Передвідродження. Останнє визначення видалося В.І.Крекотню, Д.С.Наливайку штучним та абстактним у застосуванні до східнослов'янської літератури[329], і ці сумніви мають підставу, адже ні Візантія, ні балканські країни православного

[328] Лихачев Д.С. Исследования по древнерусской литературе. – Л., 1986. – С. 18.

[329] Крекотень В.І., Наливайко Д.С. Від давнини до середини XVIII ст. // Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: В 5 т. – Т.1. – К., 1987.

кола не пережили культурної епохи, яка б вкладалася у класичні параметри західноєвропейського Відродження. Тож і українська культура, зокрема і література XIV–XV ст. не одержали можливості вийти за ідеологічні та естетичні рамки Середньовіччя, відтак – стати на шлях гуманізації та демократизації.

І саме це багато що прояснює у взаємостосунках тодішньої книжності та фольклору.

«Другий південнослов'янський вплив» мав не лише філологічний зміст – це була нова хвиля ідеологічного візантійства, яка ринула на давньоукраїнські землі і тому, що місцевий люд потребував духовного спожитку, і тому, що візантійство зазнало удару з боку ісламу та почало витіснятися із колись зайнятих ним територій. Новоявлене сусідство іновірців-мусульман, згодом посилене агресивними випадами турків і татар, змусило східних слов'ян, зосібна українців, укріплятися не тільки збройно, а й духовно. Ті атрибути – релігійні та культурні, – що принесло християнство на Русь у кінці X віку за обставин самостійної державності, культивувалися здебільшого серед церковної та світської еліти, а коли держава розпалася, коли еліта розпорошилася і знепевнилася, ідеологія християнства нарешті почала проникати у сферу, де раніше існувала переважно формально – у сферу народного побуту. Ось тоді й активізується процес, що призвів до ідеологічних та культурницьких мутацій у свідомості давніх українців – до **двовір'я**. Та протікав той процес складно, натужно, неоднозначно. «Народ і не міг, і не хотів відійти від своїх стародавніх вірувань, що складалися довгими віками і що дали йому повну систему життєвого світогляду, через що він, – бодай по-своєму, – ро-

зумів світ і життя, – писав І. Огієнко у книзі «Дохристиянські вірування українського народу». – До нового народ пильно прислухався та придивлявся і обрав із нього те, що розумів, поєднуючи його із стародавнім. Оце і складало істоту двовір'я»[330].

Найповніше та найґрунтовніше простежили процес становлення двовір'я у свідомості українців І.Франко, опублікувавши в п'яти томах апокрифи з великою за обсягом передмовою до них, та М. Грушевський (цьому присвячено другу книгу четвертого тому його «Історії української літератури»).

На думку І.Франка, апокрифи активно проникали у масову свідомість, починаючи від офіційного запровадження християнства на Русі. Цей «багатий релігійний епос» «від часу до часу оживав з несподіваною силою, набирав у себе нових ідей і нових форм, запліднював фантазію народну, служив підоймою пропаганди ідей релігійних і моральних – одним словом, відігравав вельми важну роль в історії духового розвою»[331]. Апокрифічні сказання прийшли до нас із Візантії, Болгарії, Сербії, Польщі разом зі священними та літургійними книгами, серед яких І.Франко називає передусім Палею, апокрифічні євангелія Якова, Никодима, Фоми. Важливе значення мали і збірники – «Ходіння Богородиці по муках», «Видіння пророка Ісайї», «Параліпоменон пророка Єремії», «Листвиця патріарха Якова», «Заповіти дванадцяти патріархів» тощо. Крім апокрифів, на Русь-Україну проникло чи-

[330]Митрополит Іларіон (Огієнко І.). Дохристиянські вірування українського народу. К.: Обереги, 1992. – С. 6.

[331]Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 38: Літературно-критичні праці (1896–1911). – К., 1983. – С. 11–12.

мало «ложних молитв», «худих номоканунців» та всіляких ворожбитських книг («Мартолай», «Громник», «Колядник», «Волховник» та ін.), які в умовах двовір'я сприймалися як істинні, тому не проводилася чітка грань між канонічним текстом і «єресями» або «ложними» книгами, занесенеми в індекси заборонених («отреченних») книг. І.Франко вважає, що саме ці книги стали основою не лише для поширення апокрифічних сказань, а й для продукування численних місцевих їх варіантів, що побутували в усній формі.

Ґрунтовний і різнобічний аналіз проникнення християнства у сферу усної народної творчості зробив М.Грушевський. Друга книга четвертого тому його «Історії української літератури» – не тільки розлогий розмисел про складний процес зрощення «християнської легенди» із багатожанровою структурою фольклору на тлі світоглядних зрушень у житті українського народу, а й своєрідна хрестоматія творів, у яких той процес знайшов своє істотне відображення. На сьогодні праця вченого, написана майже сто літ тому, залишається неперевершеною в науковому сенсі, оскільки в радянські часи з причин ідеологічних за подальшу розробку цієї проблематики ніхто не брався, а робота І.Огієнка «Дохристиянські вірування українського народу» (1965) не має необхідної глибини спостережень та наукової і текстової аргументації.

М.Грушевський історично обґрунтовує тезу про те, що XIV–XVII ст. – «доба великої поганізації християнства на українському ґрунті, в обох значеннях сього многозначного терміну: переходу християнської доктрини з рам міського життя в сільське й об'єднування її з елементами старшого народного релігійного світо-

гляду»[332]. Власне, йдеться про витворення, з одного боку, українського варіанту масової релігійної свідомості (того ж таки «двовір'я»), а з іншого – модифікації (передусім на рівні змісту і смислу) усних жанрів народної творчості. Про особливості того процесу чітко судити не маємо можливості, на що вказує М.Грушевський: «Історичні пам'ятки і церковна література мало що говорять нам про те, коли, як і в яких формах переходилася трансформація народної релігії життя»[333]. «Історичні пам'ятки» – це, мабуть, і фольклорні твори, але вчений застерігає: «Кінець кінцем перед нами тільки фольклорний матеріал XIX або початків XX в., і все, що ми можемо виміркувати про його еволюцію і наверствування в попередніх століттях, вимірковуємо тільки в загальних рисах і тільки гіпотетично, ніж певно»[334]. Отож, намагаючись збагнути відпочаткові імпульси та форми взаємодії християнства й української народної творчості, з наявного матеріалу можемо вивести хіба що загальну закономірність: перенесення «християнської легенди» у сферу побутування фольклору призвело до того, що вона почала функціонувати за тими законами, за якими творилася й функціонувала автохтонна усна творчість.

Науково виваженими залишаються тези і спостереження М. Грушевського про те, які жанри словесної творчості зазнали християнських впливів та якою мірою трансформувався їх зміст. Прийнявши магічну

---

[332]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т. IV. – Кн.2: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII ст. – К., 1994. – С. 7.

[333]Там само. – С. 7.

[334]Там само. – С. 8.

сторону християнства (освячення, благословіння, хрещення), український народ вніс до розмаїтого репертуару замовлянь і такі, що «не раз повторюють старі халдейські формули, приправлені апокрифічними християнськими елементами»[335]. Наприклад: «Ішов Христос до Ордани і ангел ішов. Христос став, і ангел став, і Ордань ріка стала. А котра не стала, не благословенна стала. Кров правої (або котра врубана) руки я од отоку не впиняю, а трость і кров замовляю. Господи, поможи мені сії діла творити». Для порівняння: «Калиновим мостом ішло три сестри: Калина, Малина і Шипшина. Не вміли вони ні шити, ні прясти, тільки вміли сікти-рубати, ріки пропускати: одна ріка водяна, друга ріка огняна, третя ріка кров'яная. Водяною огонь заливати, кров'яною кров унімати»[336]. Як бачимо, замовляння структурно і за художнім колоритом досить схожі, а головна відміна в тому, що на місці давніших образів з'явилися образи християнського змісту. Виходить, що кардинальної модифікації автохтон не зазнав, а прийняв у себе лише смислові «поправки».

Загалом, як вважає М.Грушевський, такий процес своєрідного «інкрустування» властивий словесному супроводу багатьох традиційних народних обрядів. «Рівнобіжно з тим, – пише вчений, – як акти сього (весільного – П.Б.) обряду починають посвячуватися знаком хреста (котрий, наприклад, голова роду, староста знаменує своєю патріаршою палицею) або кроплен-

[335]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т. IV. – Кн.2: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII ст. – К., 1994. – С. 9.

[336]Українські замовляння. – К.: Дніпро, 1993. – С. 60.

ням святою, а не звичайною водою, і подружжя скріплюється церковним вінчанням – одночасно Трійця, Бог, Богородиця починають виступати як довершителі сього подружжя поруч Долі і Години. Ангели заступають місце тих птахів, що символізують супружу пару і под.»[337].

«Заміну натуралістичних образів і символів образами християнської легенди» вбачає М.Грушевський у колядках та щедрівках, наводячи чимало прикладів із фольклорних записів Манжури, Ходаковського, Доманицькогго, Малинки, Грінченка, Олени Пчілки, Чубинського, Вагилевича. Доповнимо те своїми спостереженнями. Передусім відзначимо витіснення (чи заміну) у колядках традиційного рефрену-заклинання «Щедрий вечір, добрий вечір!» – дещо іншим, забарвленим на християнський кшталт: «Святий вечір добрим людям!», «Святий вечір!», «Ой дай Боже!». Замінюються і деякі поняття: замість «світлоньки», «терема» з'являється «церква» («На горі, на кам'яній волохи кують, церкву будують»[338]. Мотив спорудження храму витісняє провідний колядковий мотив постання нового світу. Якщо у прадавніх колядках «три голубочки раду радили», як «світ поставити», то в оновленій колядці – «ковалиха встала, ковалів пробуджала: – Вставайте, ковалі, куйте топори, робіть церквоньку»[339]. Відбувається і заміна ключових понять, пов'язуваних

---

[337]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т. IV. – Кн.2: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII ст. – К., 1994. – С. 10.

[338]Золотослов: Поетичний космос Давньої Русі. – К.: Дніпро, 1988. – С. 55.

[339]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т. IV. – Кн.2: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII ст. – К., 1994. – С. 78.

у колядках із світобудовою: «красне сонце», «ясен місяць», «дрібен дощик», «звізди прекрасні» поступаються «Різдву христовому», «Василю Кесарійському», «Івану Хрестителю»; три віконця («світле сонейко», «ясен місячик», «дробен дождейко») замінені іншими світлинами – «святе Рождество», «святе Василлє», «святе Хрещення»; «три товариші» (сонце, місяць, дощик) набувають уже такого вигляду: «перший товариш – ясен місячок, другий товариш – світлеє сонце, третій товариш – сам біг небесний»[340].

Химерна мутація новорічної образності простежується, наприклад, у таких рядках колядки:

Рождество іде на ворон-коні,
Василій іде на білім коні,
Хрещення іде на сивій кобилі[341].

Язичницьке «Різдво Світу» набуває у деяких колядках очевидного християнського колориту за рахунок заміни символічних елементів у давнішому тексті колядки:

У пана Гната, в його дворі,
Три свічі горіли, три свята сиділи[342].
(Порівняймо:
Стоїть же, стоїть нова світлонька,
А в тій світлоньці тисовий столик.
При тім столику три гості сидять[343]).

[340]Золотослов: Поетичний космос Давньої Русі. – К.: Дніпро, 1988. – С. 79.
[341]Там само.
[342]Там само. – С. 80.
[343]Там само, С. 52.

Найперше свято – святе Рождество,
А друге свято – святий Василій,
А третє свято – Іван Креститель.
(Порівняймо:
Єден товариш – ясне сонічко,
Другий товариш – то місяченько,
Третій товариш – то дробен дощик).

Рождество прийшло – радість принесло,
Василій прийшов – Новий рік приніс,
Іван Креститель – воду охрестив.
(Порівняймо: сонце зігріває «гори й долини», місяць радує «рибу в морі», «гостей у дорозі», дощику «зрадується жито, пшениця»).

Християнською символікою сповнюється колядка про спорудження церкви (асоціативно – сотворіння світу, оскільки храм символізує всесвіт). Тут ще залишилися давніші елементи в образі «гречного молодця», який вранці виїжджає на золотогривому коні – очевидно, цей образ був привабливіший, ніж абстрактний Господь-творець. Проте далі постає мурована церква із «трьома верхами» (куполами), на яких три хрести:
На першім хресті – сонечко в весні,
На другім хресті – місяць у креслі,
На третім хресті – зоря із моря[344].

Знову бачимо химерне переплетення різностильової символіки: традиційна залишається в тексті (сон-

[344] Там само. – С. 86.

це, місяць, зоря), але тепер вона змушена поєднатися з християнською (хрест), що призводить до своєрідної контамінації. Щоправда, у подальшому тексті колядки розвиваються нововведені образи:

На тих престолах мати Христова
Книжку читає, Христа благає,
Христа благає за вітця, матку...[345].

Таким чином, візантійство як культурна система планомірно, за підтримки різноманітної церковної практики проникало у свідомість українців, наповнювало, як заначає М.Грушевський, «уяву наших людей, їх творчість, їх практику безконечною масою нового матеріалу, який на різні способи перероблявся протягом довгого часу» і спричинив нову хвилю міфологічної творчості; «старими методами магічного світогляду, міфологічного думання і творення складалися нові образи, повісті і цілі легендарні цикли з сього матеріалу, подаваного із скарбниці універсальних релігій нижчим церковним клиром та всякими церковними людьми»[346]. М.Грушевський наводить приклади «нових міфів», серед яких – контаміновані образи в обрядовій творчості: Спас набув язичницько-яблучного забарвлення, на Головосіка (пам'ять про смерть Іоанна Хрестителя) не годилося брати ножа в руки, прізвище апостола Семена Зілота пов'язувалося із зіллям (у цей день, 10 травня, добре було збирати лікувальне зілля), а прізвище братів Маккавеїв тлумачилося як пошану-

[345]Золотослов: Поетичний космос Давньої Русі. – К.: Дніпро, 1988. – С. 87.

[346]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т. IV. – Кн.2: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII ст. – К., 1994. – С. 23.

вання (освячення) квітів і маку, ім'я Пантелеймона в українців переінакшилося на Паликопи (у день вшанування святого блискавка може запалити збіжжя), Покрова богородиці припадала на останній період весіль, тому цю назву пов'язували з покриванням голови молодої (а ще – листям землю покриває) і т.д.

Чимало посутніх спостережень і прикладів, які стосуються формування провідних міфів у свідомості українців, виклав М.Грушевський, аналізуючи прадавню космогонію, мотив змієборства (як боротьбу добрих і злих сил), залучивши до своїх міркувань старо- та новозавітні легенди (про сотворіння світу і людини, про райське «преблаженне» дерево, про первородний гріх, про велетнів і потоп, про патріархів – Мойсея, Давида, Соломона, про різдво Христа, його життя, смерть та воскресіння – здебільшого це апокрифічний матеріал, про апостолів, зокрема про Іуду, Андрія та Юрія, про кінець світу та ін. За цим – висновок, що підкреслює особливості вторгнення візантизму у сферу українського фольклору: це відбувалося в процесі «переходу від родового світогляду, моралі і права до нової, індивідуалістичної ідеології – в різко індивідуалізованих формах, піддаваних християнізацією (з її гаслом дбання про *своє, особисте* спасення)», внаслідок чого виникла «комбінація цих нових ідей та образів із старими нахилами мислення і традиційною поетикою»[347].

Такий висновок, проте, не охоплює всю складність та неоднозначність окресленого процесу. Візантизм

[347]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т. IV. – Кн.2: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII ст. – К., 1994. – С. 305–306.

проникав у сфери народного життя не довільно, а через цілеспрямовані церковно-офіційні заходи (як те було започатковано ще за князя Володимира), а сприймався масами не добровільно, а все ж таки вимушено, з відповідним спротивом. Як і в часи Київської Русі, у XIV–XV ст. частина людей дотримувалася віри своїх предків, за що була переслідувана церквою. Гоніння не впокорювали оцих носіїв давніх звичаїв та словесних творів, котрі оберігали свій духовний набуток од чужоземних упливів. Отож були такі сфери культурного буття, які меншою мірою зазнавали змін в умовах протистояння язичництва та візантизму.

Передусім виділимо героїчний епос – билини. Щодо генези цього жанру, то численні дослідники (українські й російські) сходяться на тому, що він сформувався від злиття двох епічних традицій старовинної творчості – міфологічної та офіційно-героїчної (пісні-слави). При цьому визначаються образотворчі пласти: найдавніший пов'язаний з міфами про Білу Лебідь, Змія (Горинича), Святогора, Микулу Селяниновича, Іллю Муромця, Чурила; другий пласт – то легенди про молодших героїв – Олега (Віщого), Володимира, Добриню, Данила Ловчанина; наймолодші герої постають в оповідках про Кирила Кожум'яку, Альошу Поповича, Сухана. В цілому билини можна було б віднести до дружинного епосу, оскільки тексти цих творів, зміст яких дійшов до нашого часу, дають підстави говорити, що їх творцями були княжі воїни-співаки (на взірець Бояна чи Митуси), а також боярство, котре тоді належало до культурної еліти. Навряд чи билини створив «народ»; скоріше за все, це були талановиті, художньо обдаровані митці, які творили текст, виконували його,

хоч до популяризації билин прилучилися згодом скоморохи, купецтво, селяни та «каліки перехожі».

Запровадження християнства на Русі вплинуло не стільки на зміст, скільки на функціонування билин. Звичайно, мав місце «симбіоз билин і духовної пісні» (М.Грушевський), виникли нові билини (на взірець твору «Сорок калік», билини про Соломона Премудрого чи про хрещення Добрині у Почайні-ріці), автори яких «свідомо складали і популяризували співанки та співомовки, перекладаючи в ритмічні форми церковні повісті, чтенія і легенди, а щоб витримати конкуренцію з творами епіки дружинної і народної, використовували зчаста ті ж самі поетичні засоби, котрими орудували складачі епопей дружинних»[348]. Та все ж християнській доктрині не під силу було зсередини зруйнувати цей епічний жанр, тож пішов процес витіснення його з офіційного середовища, котре активно християнізувалося. Це був перший поштовх і до просторового переміщення билин, оскільки церква переслідувала їх носіїв, серед яких характерними постатями були скоморохи. Занепад Русі і монголо-татарський погром призвели і до занепаду боярського середовища, яке плекало билинний епос, та проте йому не судилося зникнути зовсім, а разом з носіями опинитися на півночі слов'янських земель. Щоправда, московська влада і церква переслідували скоморохів, котрі змушені були тікати в найглухіші кути Московщини, тому й опинилися билини аж поза Онезьким та Ладозьким озерами, у лісових селах, де їх перейняли селяни і де їх у XVIII–XIX ст. зуміли записати Кірша

[348]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т.IV. – Кн.1. – К., 1994. – С. 179.

Данілов, Кірієвський, Рибніков, Гільфердінг та ін. Зрозуміло, що в новому середовищі старий зміст билин зазнав певних деформацій та дещо змінив свою мовну оболонку, що й дало підстави говорити, ніби це винятково «русский эпос».

В Україні у пору «вигасання двірських верств», котрі приймали християнську культуру і литовське, а затим і польське панування, залишися «останки свійської традиції, вільні дружини рапсодів чи співаки-одиночки, які ще репрезентували старий скоморошний репертуар»[349]. Літературі цього періоду билини нічого не передали, бо два чужі світи не могли поєднатися, тому продовжували існувати паралельно, до того ж іще суттєво розійшовшись у географічних просторах. Билини як специфічна форма героїчного епосу не зникають в Україні безслідно, а відроджуються вже на іншій соціальній основі у XV–XVI ст. в новій художній іпостасі. Йдеться про епічну творчість на нові теми – «невільницькі і козацькі, котрі знаходили більше інтересу у народу, і по всякій імовірності – більш толерувались релігійними кругами, з огляду й на свою чистішу моральність, ідейний аскетизм, котрий відчувався в них, можливо, так же не без впливу того ж релігійного відродження»[350]. Дума, що зросла в романтично-героїчній атмосфері козацького буття, не була прямою спадкоємицею билини, бо, по-перше, обслуговувала історично інше середовище; по-друге, героїзувала визвольні прагнення України, створивши галерею романтичних героїв – від гетьмана до простого

[349]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т.IV. – Кн.1. – К., 1994. – С. 87.

[350]Там само, с. 87.

козака Голоти; по-третє, нічого не взяла з «міфологічного минулого» Русі, а творила зовсім нові міфи, черпаючи мотиви та образи з новітніх переказів та легенд, закорінених в реальне історичне життя. Саме тому, що думи ближчі до актуальних історичних подій, вони опинилися в центрі уваги не лише козацтва, а й загалом народних мас. Із творів, які мобільно розповсюджувалися завдяки кобзарям, бандуристам і лірникам (очевидно, багато з них і були не тільки виконавцями, а й авторами дум), неписьменні люди могли дізнатися про свою історію, яку сприймали на віру і вважали ту історію самою правдивою. Не замкові чи монастирські хроніки у ті часи давали більшості українців історичні знання, а саме дума – як синтетична художня форма, яка функціонувала паралельно з літературними творіннями, до того ж мало переймалася християнською ідеологією.

Те саме можна сказати і про народну лірику. Зміст календарно-обрядових пісень (окрім хіба що якоїсь частини колядок) не християнізувався з тих причин, що обряди (особливо весняні, літньо-осінні) не схвалювалися церквою, хоч продовжували жити разом зі своїм словесним супроводом у народному побуті. Церковні піснеспіви обслуговували літургію, а душу селянина у радості та журбі задовольняли фольклорні пісенні творіння, що охоплювали переважно сферу інтимних та родинних стосунків, захоплюючи і сферу людської Долі, котра продовжувала мислитись у параметрах дохристиянських уявлень. Наведемо один характерний приклад. Уже в наш час на Овруччині (село Людвинівка у Житомирській області) записано пісню, яка в законсервованому вигляді, як то часто

трапляється на Поліссі, доносить дуже архаїчні образи. Ось її зміст (мовні діалектні особливості не враховуються):

Ще сонечко не зіходило,
Щось до мене та й приходило.
Чи то Середа, чи то П'ятінка,
Чи то моя рідна матінка.
Вона в мене не обідала,
Тільки прийшла та й одвідала.
Вона в мене не полуднувала,
Тільки прийшла та пожаліла.
Устану я рано в п'ятінку
Та й проведу рідну матінку
За дві гори за високії,
За дві річеньки та глибокії.
Сама стану під калиною
Із малою із дитиною.

Варіанти цієї пісні, записаної і на Полтавщині та Ченігівщині, опублікував П. Чубинський в «Трудах этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» (СПб, 1874, т. 5); ще декілька варіантів записали М. Гоголь (див.: Народні пісні в записах Миколи Гоголя. – К., 1985) та І. Басараба (див.: Материалы для этнографии Херсонской губернии. – Петроград, 1916), проте вони виникли, судячи із змісту, у період зрілого класового суспільства і відображають становище молодої заміжньої жінки в тогочасній сім'ї, а по-ліський варіант видається найдавнішим і сягає язичницьких часів. Про це свідчить ряд наявних тут образів. Передусім привертає увагу другий рядок, де мовиться про таємниче «щось», яке

приходило вночі. Невизначеність того «щось», котре підсилюється розмитістю образу («чи то Середа, чи то П'ятінка, чи то моя рідна матінка»), дає підстави гадати, що тут ідеться про з'яву дочці уві сні душі померлої матері. Культ предків був досить важливою складовою частиною язичницьких уявлень, а старовинні повір'я про те, що душі померлих родичів являються живим, проіснувало аж до наших днів. У цих віруваннях є два мотиви.

1.*Оберігальний*, який полягає в тому, щоб убезпечити себе од відвідин душею померлого родича (як правило, уві сні), бо її поява може накликати біду або забрати із собою на той світ. Для того, щоб тогосвітня тінь не добралась до живих, радили коло дверей та вікон розсипати мак (тінь почне збирати і не визбирає його до сходу сонця); покласти коло дверей хати клубок, який до сходу сонця мара не розмотає; посипати попіл на долівку, щоб побачити сліди душі. На Поліссі існує пояснення, чому тінь предка являється живому: порушення поховального обряду (неправильні ритуальні дії, відсутність якоїсь обрядової страви на поминках).

2. *Рятувальний* мотив, у якому відбилися уявлення про те, що душа предка, відлетівши у вирій, стає ближчою до небесних божеств, а відтак, являючись живим, може допомогти у якійсь скруті. Зокрема, з цими уявленнями пов'язаний поминальний тиждень (навський, проводи, гробки), коли живі поминають на кладовищі померлих родичів, приносячи їм ритуальні страви. Отже, поминання душ померлих – не просто вияв поваги, пошанування предків, а дяка за якусь поміч, задобрювання їх. У повір'ях, піснях, казках, ле-

гендах тінь когось із родичів (найчастіше – матері) приходить на допомогу, підсоблює порадою. Іноді така допомога постає у вигляді дощу, снігу, туману – на благо нащадкам.

Чому ж прилетіла душа матері до дочки? У пізніших варіантах пісні пояснити це простіше: дочка страждає на чужині від нещасливого шлюбу, потребує підтримки найріднішої людини – от мати і поспішає на допомогу. До того ж примарна з'ява матері – скоріше за все поетична метафора, образ туги, печалі. Не випадково у деяких інших піснях мати являється дочці в образі зозулі: «Летіла зозуля та й стала кувати, Ой то ж не зозуля – то рідная мати» (Житомирщина); «Летіла зозуля з гори да й в долину» (Чернігівщина); «Летіла зозуля з яру на долину» (Полтавщина). Якщо в цих варіантах пісні домінує поетична фантазія, то у пісні з Овруччини зустрічаємося з первісними уявленнями предків про душі померлих. Свідчення тому – постановка в один ряд матері, Середи, П'ятниці.

Середа і П'ятниця – міфічні істоти, про які створено легенди. «Середа – молодиця не зла, має 12 дочок, з вівторка на середу, вночі, гола, холодна ходить по хатах і заходить до тих жінок і дівчат, які залишають недопряделий кужіль». «П'ятниця – молода дівчина, не зла, гарно вдягнена. Якщо помітить (а вона знає, хто що робить і що про неї думає), що хто-небудь протягом декількох п'ятниць пряде, пере білизну, луг робить для білизни, то вона приходить до того і просить, щоб той покаявся. Якщо не покається, то пошле нещастя, пропасницю»[351]. Середу і п'ятницю виділя-

[351]Записано М.Білозерським у другій пол. XIX ст., опубліковано: Легенди і перекази. – К.: Наукова думка, 1985. – С. 45–46.

ють і в християнську добу як дні посту (середа тому, що, за євангельською легендою, у цей день Іуда погодився зрадити Ісуса Христа, а п'ятниця – на пам'ять про муки і смерть Сина Божого). Відповідно існували певні заборони, які стосувалися цих днів. Таким чином, маємо не зовсім привабливі «портрети» Середи і П'ятниці, оскільки з ними пов'язують ряд заборон, порушення яких призводить до горя і нещастя. Коли ж у пісні до цих образів долучається і мати, то логічно виходить, що її прихід до дочки уві сні не віщує чогось доброго.

То чому ж являлась мати?

По-перше, дізнатися, як живе дочка. Те, чи заміжня вона, чи ні, не випливає із змісту первісного тексту. Відомо лише, що дочка уже сама стала матір'ю, бо має дитину. І живеться дочці, мабуть, несолодко, адже мати «тільки прийшла та пожаліла».

По-друге, поява з «того світу» найближчого родича розцінювалася як спроба забрати живого з собою. Саме цього боїться дочка, котра, очевидно, мала якийсь гріх перед матір'ю (інакше привид їй не з'явився б) або порушила заборону, накладену Середою чи П'ятницею. Провівши матір уранці (привиди щезають зі сходом сонця) та остерігаючись бути забраною на «той світ» (у ніч на п'ятницю сни збуваються), дочка бере з собою ще й дитину і стає з нею під калиною, яка майже повсюдно по Україні вважається тотемом – священним деревом. Саме калина відгороджує живих од мертвих, є символом продовження роду і незнищенності життя.

Мати, яка дала життя своїй дочці, з'являється, щоб забрати її з собою у вирій, адже та уже виконала свій жіночий обов'язок – народила дитину. У зв'язку з цим

міфічний образ П'ятниці зринає не випадково. Деякі учені (О.Афанасьєв, О.Знойко) вважають, що П'ятниця – це богиня весняних гроз, родючості, кохання, шлюбу, родинного вогнища. В Україні вона мала ім'я Параска (Параскева по-грецьки означає «п'ятниця»), у древніх греків – Прія (звідси – Афродіта, Фрея), у скандинавів – Фрігія. З цього погляду привертає увагу і міф про Персефону, у якому відображено природний процес щорічного вмирання й оживлення рослинного світу: Зевс велів Аїдові відпускати Персефону із підземного царства до матері Деметри на три чверті року. В одному із заговорів, записаних у селі Поворське Ковельського району, відображено роль П'ятниці – Параски – Прії – Персефони: «До землі преклоняюся, як мене мати Параска родила, щоб мене колька пустила». Отже, з П'ятницею пов'язане зародження життя, лікування хвороб (це коли вона являлася на землю), та коли вона поверталася на «той світ», це символізувало завмирання усього живого.

У пісні знаходимо й елементи язичницького поминального обряду. Архаїчні вірування давнини передбачать пригощання мертвих. Цієї досить поширеної традиції, замішаної на пошануванні душ і страхові перед ними (смерть і життя не можуть існувати разом), дотримувалися незалежно від того, зло чи добро вони приносять. За звичаєм, дочка пропонує матері-привиду ритуальну страву один раз, але та не обідає; вдруге – вона не полуднує (у варіантах і втретє – вона не вечеряє). Ясно, що дочка здійснює традиційне поминальне дійство, адже знає, що душі не споживають матеріального (таке переконання у первісних віруваннях домінує).

Куди ж провела дочка свою матір? У пізніх варіантах пісні вказано, що «за три шляхи широкії, за три гаї зелененькії»; «за тії лози, лози густії»; «За два гаї зелененькії, за два ліси да темненькії». Такі проводи нібито знімають у змісті пісні таємничість («щось до мене та приходило») і надають їй побутового характеру. Первісний текст дає підставу гадати, що, відповідно до прадавніх уявлень, за «двома горами за високими, за двома річеньками глибокими» існує вирій, «той світ», куди відлітають душі померлих (адже саме туди має повернутися тінь матері). Слід звернути увагу на те, що душа відлітає саме за ріки, за гори, а не в пекло (підземний світ) чи в рай (небо). Тож у пісні йдеться про значно давніші уявлення про вирій, місцерозташування якого пов'язувалося з певним місцем на землі. Причому лежало воно на захід, бо вважалося, що душа померлого відлітає в край вечора або ночі, а вхід до того краю – ворота сонячного заходу. Ідея заселення неба душами з'явилася, на думку Б.Рибакова, в епоху розвитку землеробства і пов'язана з особливою роллю неба, небесної вологи (Рыбаков Б. Язычество Древней Руси. – М., 1987. – С.74). Крім того, для поховального обряду цього часу властиве трупоспалення (на території України – приблизно до IX ст.), коли, за тодішніми віруваннями, душа піднімалася в небо у вигляді диму. Уявлення про підземний світ, що заселяється душами, виникає ще пізніше – у період, коли стався перехід до інгумації (простого трупопокладення), а поховання здійснювалося у виритих ямах чи курганах.

Отже, у первісному варіанті пісні сказано, що вирій лежить за високими горами, яких живим не здолати, а також за річками глибокими, що асоціативно нага-

дує річку Стікс (річка забуття), яка розділяла світ живих і світ мертвих.

Пісня, записана на житомирському Поліссі, як бачимо, виникла у дохристиянські часи і протривала досі, пройшовши крізь історичні епохи і не зачерпнувши з них не те що історичних реалій, а й ідеологічних, зокрема християнських, впливів.

Сказане вище значною мірою можемо віднести і до архаїчних казок (про тварин, фантастичних), які зберегли в собі прадавній образний лад, не порушений біблійними мотивами. Давній казці вдалося зберегти свою цілісність передусім тому, що вона, внаслідок своєї художньої специфіки та функцій, не була втягнута у сферу релігійного виховання і відігравала, як і раніше, роль транслятора етичних знань та життєвого досвіду на загальнолюдській морально-ціннісній основі. Проте в Україні здавна виник і тип релігійної казки, джерелом якої є старо- і новозавітні мотиви та образи. Точніше було б її назвати апокрифічною легендою, котра активно функціонувала поряд з народною казкою. Цікаву спробу літературної обробки цілої низки тих легенд здійснив С. Руданський у «Народній Біблії» (опубліковано 1896 року в циклі «Байки світові»). І. Франко зазначає, що поет «зміст їх узяв із оповідань народних»[352]. Тут у п'яти розділах у казковому стилі викладаються легенди про початок світу (суперечка Бога і Сатанаїла, створення першої людини, опис раю, вигнання Адама, трагедія Каїна та Авеля), про біблійних велетнів, про всесвітній потоп і Ноя, про царів Давида та Соломона, про Ісуса Христа. «Се один

[352]Франко Іван. Історія української літератури // Зібр. тв.: У 50 т. – Т.40: Літературно-критичні праці. – К., 1983. – С. 48.

із многих у всесвітній літературі прикладів літературного оброблення тем, – пише І.Франко, – що первісно з книжок перейшли в уста народні, а відси дійшли до поета»[353].

Справді, С. Руданський записав чимало народних оповідок апокрифічного характеру, опублікованих у 1876 році М. Драгомановим у книзі «Малорусские народные предания и рассказы». М. Драгоманов до таких оповідань мав передусім науковий інтерес, оскільки у 1870–1980-х роках він активно відстоював позицію уважного вивчення особливостей адаптації інтернаціональних тем українським фольклором та літературою – на відміну від тих дослідників та збирачів народної творчості, які «спинялись на творах чи мотивах більш обнароднених, бодай у зовнішній формі, й трактували їх як вияви народного релігійно-морального світогляду, не входячи в питання їх походження й еволюції»[354]. Щойно процитований М. Грушевський, здається, тримався позиції М. Драгоманова, що доводить і його значна за обсягом студія (т. IV, кн. 2 «Історії української літератури») про трансформацію запозичених біблійних мотивів на українському ґрунті; при цьому вчений не раз звертається до записів С. Руданського, які служать йому матеріалом для аргументації свого дослідження.

---

[353]Там само.

[354]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т. IV. – Кн.2: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII ст. – К., 1994. – С. 28.

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНА СТРУКТУРА МІФУ У «ПОХВАЛІ ПОЕЗІЇ» ПАВЛА РУСИНА

О. Лосєв у своїй відомій роботі «Диалектика мифа», проаналізувавши структуру міфологічної свідомості, запропонував таку формулу міфа: 1) особистість, 2) історія, 3) чудо, 4) слово. Цю формулу він витлумачує у таких зв'язках означених елементів: «Міф є слово про особистість, слово, яке належить особистості, яке виражає і виявляє особистість. Воно є *власне* слово особистості і *власне* слово про особистість. Воно є ім'я. В імені – *діалектичний синтез особистості та її вираженості*, її осмисленості, її словесності. Ім'я особистості і є те, що ми, власне, маємо у міфі. Але міф ще є чудом, тому виходить *чудесне* ім'я, яке говорить, свідчить про чудеса, ім'я, яке *творить* чудеса. Правильно буде назвати його *магічним ім'ям*. А приєднання, зрештою, другого компонента, історії, дає останнє перетворення, яке отримає таку форму: міф є розгорнуте *магічне ім'я.* Це – остаточне ядро міфа <…> Глибоке і цікаве розгортання міфа із первісного магічного імені можна знайти в багатьох християнських текстах»[355].

Таке тлумачення структури і змісту міфа заглиблює у сферу слова-імені, тобто у сферу лінгвістично-понятійну, а спроби з'ясувати цю структуру в кожному конкретному (текстуальному, інтертекстуальному) випадку ведуть до визначення й означення формальних засобів

[355] Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. – М.: Мысль, 1994. – С. 195–196.

вираження «магічного імені» – інакше кажучи, спрямовують до художньо-образних засобів фіксування і розгортання того «імені».

Уже саме ім'я автора, обраного за об'єкт цієї студії, можна трактувати як «магічне», оскільки воно відображає не лише географічно-крайовий статус походження автора (*Русь*, від чого виводиться етнонім – *русин*), а й вказує на етнічну ідентифікацію, має патріотичний смисл. **Павло Русин** (рік народження невідомий – помер у 1517 р.) походить із західноукраїнських земель. Освіту здобував у Краківському (з 1491 р.) та Грейфсвальдському (Німеччина) університетах (в останньому з них декілька років працював бакалавром вільних мистецтв). У 1506 р. переїхав до Кракова, де викладав в університеті римську літературу[356]. Вірші писав латинською мовою, і в цьому виборі виявився не лише вплив давньоримської літератури чи середньовічної європейської традиції, а й ренесансне осмислення давньої мови. О. Лосєв у фундаментальній праці «Эстетика Возрождения» зауважив, що до «практичних проблем гуманізму слід віднести і загальновідоме захоплення *давніми мовами*, але не просто з метою оволодіти ними. Технічне володіння давніми мовами у середні віки не було меншим, ніж у пору гуманізму. Новиною було те, що латинь тепер уже переставала бути чимось таким, що мислилось само собою. Латинь почали вивчати і науково, й естетично, і стилістично. Нею почали милуватися і в ній розшукували найкращий стиль»[357].

[356]Савчук О. Поет-гуманіст Павло Русин з Кросна // Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1993. – С.126–150.

[357]Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – С.109.

Поряд з уважним ставленням Павла Русина до латині можна бачити його глибокий інтерес до античності. Як відзначають дослідники, на початок XVI ст. цей інтерес був тривким: «З XVI ст. в Україні активно вивчаються грецька та латинська мови, увагу освічених українців починають привертати ідеї європейського Відродження, що несли в собі естетику античного світу. Багато українців, наприклад, такі відомі діячі, як Павло Русин із Кросна, Юрій Котермак із Дрогобича, Іван Ужевич із Києва вчилися й викладали в кращих європейських університетах й несли знання античності на батьківщину. Так, Павло Русин із Кросна був яскравим представником новолатинської поезії і гуманістом, він же став видавцем і дослідником творів Овідія, Персія, Сенеки»[358].

Античність – то була нова можливість українських авторів вийти поза межі середньовічних уявлень, котрі значною мірою консервували застарілі форми і смисли в українській літературі, яка в минулому, починаючи від доби Київської Русі, не культивувала, зокрема, віршову творчість. Павло Русин – один із перших вітчизняних авторів, хто звернувся до ритмізованого мовлення, покладаючись передусім на античні взірці та обравши для цього латинь для словесного самовираження. Слушно відзначає Б.Криса, що це був «період іншої орієнтації, побудова художнього світу за найвищими взірцями – за взірцями античності», цей період примітний «спробою усвідомити попередню стадію свого розвитку, яка характеризується небажанням учитися у древніх, наслідувати їх. Сучасність сприй-

[358]Микитенко Ю.О. Антична спадщина і становлення нової української літератури. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 35.

мається як логічний результат минулого і як нова можливість учитися <…> Лінія розвитку поезії красномовно позначена іменами античних богів, героїв, філософів і поетів»[359].

О. Савчук (Циганок) виділяє у творчій спадщині Павла Русина низку «морально-дидактичних віршів», куди відносить і взятий нами для студіювання вірш «Похвала поезії». Дослідниця вважає, що в цій групі творів виразно виявилися «риси ренесансно-гуманістичного світогляду»: «Морально-дидактичні твори пов'язані з педагогічною діяльністю магістра Павла Русина у стінах Краківської академії, де він у 1507–1516 рр. (з перервами) як «collega minor» тлумачив римських письменників: Вергілія, Овідія, Клавдіана, Лукіана, Сенеку та ін. <…> Павло Русин намагається не лише заохотити академічну молодь вивчати римську літературу, а й допомогти їй знайти своє місце в житті. Дороговказом тут можуть бути книги – джерела мудрості»[360]. До таких джерел він відносив твори Публія Теренція, Апулея, Валерія Максіма, Теренція, Горація, які мали водночас пізнавальне і виховне значення.

Хоч у добу Відродження поезію величали не лише вершиною словесного мистецтва, а й науки, проте поезія потребувала виправдання і захисту перед скептичним ставленням до неї консервативного духовенства, котре знецінювало поетичне слово, вважаючи його виплодом лицемірства та вигадки. У «Похвалі

[359]Крыса Б.С. Феномен античности в процессе становления украинской поэзии // Отечественная философская мысль XI–XVII вв. и греческая культура. – К.: Наукова думка, 1991. – С.286.

[360]Савчук О. Поет-гуманіст Павло Русин з Кросна // Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1993. – С.146.

поезії» Павло Русин створив апологію поетичного мистецтва, вдавшись передусім до художньо-образних аргументів – до античних міфів, які розкривають естетичну природу і значення поезії в історії людства.

Уже з першого рядка свого твору Павло Русин відображає міф про божественне походження поезії: «Світлий дар богів – поетичне слово, // Їхнє дитя, гомінке й солодке»[361]. Топос «дар богів» тлумачиться автором як «наслання-натхнення»:

Отже, про співця недаремно кажем,
Що натхненний він божеством небесним,
Бо летить до зір, над земним поділлям,
Крила простерши (с.16).

У процитованих рядках закодовано декілька античних міфів, кожен з яких має свою семантичну і наративну структуру. Ставлячи в один ряд поняття «натхнення» і «божество небесне», Павло Русин не вказує на ім'я Аполлона (Феба), хоч саме з цим іменем олімпійського бога, сина Зевса і Лето, пов'язувалося в античні часи мистецтво. Спогадавши Аполлона у такому сенсі (мистецька функція цього бога – одна з багатьох у його легендарній біографії), виходимо на міфи про Гелікон і Парнас. Відомо, що Гелікон – гора, де жили музи, де Аполлон водив з ними хороводи, де влаштовувалися творчі змагання з музики, поезії, гімнастики; у переносному значенні Гелікон – місце творчого натхнення. Таким же місцем вважався і Парнас – святилище поезії. В одній з ущелин Парнасу, біля Дельфів, за міфом, б'є Кастальське джерело, священ-

[361]Русин Павло. Похвала поезії // Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія: У 2 кн. – Кн. 1. – К.: Основи, 1995. – С.16 (*далі вказуємо у тексті сторінки цього видання*).

на вода з якого надихала поетів на творчість (у сучасній мові вислів «кастальське джерело» означає «джерело натхнення»). У цьому контексті доречний ще й образ Пегаса, про якого Павло Русин згадує у рядку: «Хто б Пегаса знав, якби все у пісні не оживало?» (с. 17). Цей чарівний крилатий кінь, який, за найдавнішим міфом, народився з крові горгони Медузи, коли Персей відтяв їй голову, у творчості александрійських поетів (III ст. до н.е.) перетворився у «коня поетів»: якось музи співали так гарно, що вся природа від зачудування завмерла, а Гелікон здійнявсь аж до неба; тоді олімпійські боги наказали Пегасу повернути гору на землю – кінь ударив по горі копитом, від чого вона опустилася, а на місці удару забило джерело Гіппокрена (аналог Кастальського джерела). У сучасному образному тлумаченні вислів «осідлати Пегаса» означає «стати поетом».

Десь згадавши імена міфічних персонажів, а десь обійшовшись тільки натяком («натхнення», «божество небесне»), український поет не розгортає жодного міфа і жодного «магічного імені», розраховуючи, очевидно, на освіченого читача-слухача, обізнаного з античною міфологією, з образною семантикою міфологічних персонажів. Тож у вірші помічаємо лише поверхневий пласт міфа, своєрідну загадку, яку читач має розгадати, спираючись і на знання, і на власну уяву. Така співтворчість забезпечує розуміння художньої суті висловленого.

У декількох строфах Павло Русин за допомогою певних алюзій розвиває свої ренесансні уявлення про естетичну природу мистецтва і творчого натхнення. Він пише про те, що «поетичне слово» – це високе мистецтво («лине ввись»), яке співзвучне «дев’ятьом

небесним сферам». Неясною тут є кількість «небесних сфер», оскільки в античні часи греки і римляни називали сім планет іменами богів: Меркурій – Гермес, Марс – Арес, Юпітер – Зевс, Сатурн – Кронос, Венера – Афродіта, а також до планет зараховували Сонце і Місяць. Число дев'ять вжите тут або помилково, або ж свідомо, на що вказують подальші слова: «дев'ять муз подають свій голос влад із хором сфер, що в глибокім небі мірно кружляють» (с. 16). Очевидно, поет співвідніс кількість муз із уявною кількістю планет, підкресливши зв'язок мистецтва з небесними силами. Муз (у римлян – *камени*) він також не називає, як і планети, даючи можливість читачеві самостійно уявити собі таку картину: навесні і влітку на схилах зеленого Гелікону, де таємниче переливаються води Гіппокрена, або на високому узгір'ї Парнасу, біля чистого Кастальського джерела, Аполлон водить святкові хороводи з дев'ятьма музами; юні прекрасні музи, дочки Зевса і Мнемосіни, - чарівні супутниці Аполлона, який іде попереду і супроводжує їхній злагоджений хор грою на золотій кіфарі. Він іде велично, увінчаний лавровим вінком, а за ним Калліопа – муза епічної поезії, Евтерпа – муза лірики, Ерато – муза любовних пісень, Мельпомена – муза трагедії, Талія – муза комедії, Терпсихора – муза танців, Кліо – муза історії, Уранія – муза астрономії і Полігімнія – муза священних гімнів. Урочисто звучит їх хор, і вся природа заворожена божественним співом[362].

Скупі, лаконічні рядки Павла Русина насправді місткі і запліднені внутрішнім змістом, який спромож-

[362] Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. – М.: Правда, 1990. – С. 36–37.

ний оприявнитися в уяві освіченого і чутливого до поезії читача. Тут автор не лише інтерпретатор античних міфів, він ще й учений, котрий у «Похвалі поезії» демонструє свої широкі пізнання з античної філософії, історії, культури. Трактуючи божественну природу поезії, Павло Русин покликається на Платона, котрий у своїх працях висловлював міркування щодо цього питання:

Сам Платон-мудрець у своїх писаннях
Вчив, що й дев'ять муз подають свій голос
Влад із хором сфер… (с. 16).

Жанр твору українського поета не спонукав до розшифрування назви «писань» чи до експлікації поглядів філософа, а проте можна здогадуватися, що в цьому разі йдеться про містичні уявлення Платона про природу мистецтва, суть якого, на його думку, пояснюється особливостями творчого акту, позначеного одержимістю митця: це винятковий вид натхнення, який передається творцю вищими, божественними силами. Творчість, вважав Платон, – це містичний процес, який доводить здатність мистецтва впливати на людей, «заражати їх тими почуттями й афектами, які вмістилися в художньому витворі» (див. діалоги «Тімей», «Федр», «Федон»[363]).

Пояснюючи природу мистецтва в античному дусі, Павло Русин у своєму творі не оминув полеміки довкола поезії, що для нього видавалося, мабуть, актуальним аспектом на початку XVI ст., коли в українську літературу почали проникати із Західної Європи ренесансно-гуманістичні ідеї. Поет вдається до імітації

[363]Платон. Діалоги / Перекл. з давньогрецької Й.Кобів та ін. – К.: Основи, 1999.

мовлення прихильників середньовічного погляду на поетичне мистецтво: «Кожен твір співця, – вороги ясного Феба твердять так, – небилиці сущі» (с.16). Власне, Павло Русин і не полемізує із «ворогами Феба», а викладає такі свої міркування: «В пісні ж, десь на дні, по-мистецьки скрита // Злискує правда»; «Хист тонкий бува і у грубім тілі.// Так і суть свою досконала пісня // Звикла ховати» (с. 16). Як бачимо, автор замислюється над проблемою взаємозв'язку змісту і форми в поезії, і його позиція однозначна: головне – зміст, який приховує вигадлива (мистецька) форма. У цих міркуваннях Павло Русин солідарний з поглядом Платона, який стверджував, що суть прекрасного доступна лише розумові, мисленню, тому людина повинна, на його думку, у прекрасному (себто істинному) бачити сам зміст, ідеальну сутність буття, що дається в чуттєво сприйнятій формі[364]. Як видно, форма апелює до чуттєвості і є утвором чуттєвого, власне естетичного (акцентуємо, що «естетика» з грецької мови означає «чуттєво сприйняте»). Відтак художня форма, художній прийом як своєрідний механізм естетичного творення мають передусім мистецький сенс і призначення, що сприяє творчому пізнанню істини («правди», «суті», за Павлом Русином). Значно пізніше, у XVIII ст., інший український поет і філософ Григорій Сковорода також розмірковував на цю тему в античному руслі: «Люблю тое, что сверху ничто, но в серіодке *чтось*, снаружи ложь, но внутрь истина <…> Иногда во вретищі дражайшій кроется камень <…> Самое солнце всіх планет и царица Бібліа из тайнообразующих фігур, прит-

[364]Там само, с. 210.

чей и подобій есть богозданна. Вся она выліпленна из глинки и называется у Павла буйством, но в сію глинку водхнен дух жизни, а в сем буйстві кроется мудріе всего смертного. Изобразить, приточить, уподобить значит то же»[365].

Поезія в розумінні Павла Русина постає чудовим засобом увічнення історичних подій та імен, лише вона є найбільш тривкою у «зрадливім світі» – понад «ладан», «рудий метал», «перли». Саме поезії, на думку автора «Похвали», людство завдячує тим, що пам'ять про Трою і Фіви, про Ахілла і Гектора, про Енея і Дідону не зникла у плині часу, тому-то Гомер і Вергілій, Овідій і Персій славні передусім тим, що в слові закарбували те, що руйнує час. У вірші Павла Русина зринає чимало імен, топонімів, подій з античного минулого, більшість із них набуває у тексті образного значення, стає символом, за яким стоїть певна історія, певний сюжет, але автор обмежується тільки знаковою номінацією, тобто ніби пропонує читачеві розшифрувати «магічне ім'я». З-поміж тих історичних і культурологічних алюзій є чимало закодованих міфів. Наприклад, у вірші згадується Ясон і «золоте руно, ним добуте», а за цим, як відомо, стоїть цілий цикл легенд про аргонавтів – від оповідок про народження Ясона у Фессалії і до його смерті під уламками витягнутого на берег ветхого корабля «Арго» (всі міфи про походи аргонавтів викладені у поемі грецького поета III ст. до н.е. Аполлонія Родоського «Аргонавтика», зі змістом якої міг бути знайомий український поет).

Або ж такі рядки у «Похвалі поезії»:

---

[365] Сковорода Григорій. Твори. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 86–87.

Звідки знали б ми й про братів-фіванців,
Тих, які – о гріх! – піднімали в гніві
Брат на брата меч, щоб його багрити
Братньою кров'ю? (с. 17).

І в цьому разі Павло Русин не розгортає міф, а подає лише його художній код, в основі якого архетип – братовбивство. Розкодування цієї строфи розкриває міфологічний сюжет, у якому зображено трагічні стосунки двох братів, синів Едіпа та Іокасти – Етеокла й Полініка. Коли Едіп залишив Фіви, то владу передав обом синам, але сварки і незгоди поміж ними призвели до того, що Полінік звернувся до Адраста, який організував змову проти Етеокла, що вилилось у збройний похід проти Фів. У битві полягло багато воїнів, після чого брати завершили справу двобоєм, у якому обидва загинули (цей сюжет використав Есхіл у трагедії «Семеро проти Фів»). Видається так, що Павло Русин не тільки знав цей міфологічний сюжет, який входить у так званий «Фіванський цикл» (дитинство і Юність Едіпа у Фівах, смерть Едіпа, семеро проти Фів, Антігона, похід Епігонів, Алкмеон), а й був знайомий, зокрема, з творчістю Есхіла, який увічнив у слові міфічні події.

Лаконічно, сконденсовано означує український поет міф про Орфея, навіть не називаючи цього імені, обходячись лише поетичним евфемізмом:

Слава йде гучна по широкім світі,
З краю в край гримить – про співця-фракійця:
Милим дзвоном струн він дуби та скелі
Зрушував з місця (с. 18).

У двох останніх рядках цієї строфи закладена своєрідна інтрига, яка спонукає заглибитися у міф, що струк-

турно тільки окреслений, причому він стосується лише однієї грані образу Орфея – його здатності зачаровувати своєю грою на золотій арфі не тільки людей, а й упокорювати звірів, дерева, скелі і навіть розбурхане море. Проте цей образ зітканий ще із цілої низки міфів, серед яких поетична історія про кохання Орфея та Евридіки: коли вона померла від укусу гадюки, то Орфей спускався за нею на той світ, де підкорив своїм співом та грою самого володаря підземного царства Аїда, який дозволив відпустити Евридіку із своїх володінь, але за умови, що співець не гляне на неї, допоки не увійде до свого будинку. Орфей порушив заборону і навіки втратив кохану.

Безперечно, Павло Русин знав цю легенду, але акцент зробив на тому, чого вимагав творчий задум: прославив силу мистецтва. Таку ж мету він ставить, згадуючи «співця із Смірни», тобто Гомера, «з Мантуї співця», тобто Вергілія, «з Кордови співця», тобто римського поета Марка Аннея Лукана, а також поета, який «уславив край Пелегнійський», тобто Овідія. У цьому випадку Павло Русин використовує образне іносказання, не називаючи прославлених античних поетів на ім'я, оскільки «магічне ім'я» підрозумівається, його означено творчими діяннями тих, про чиє ім'я треба здогадатися – це свого роду «літературна загадка» у «Похвалі». Проте деякі інші імена названі без закодовування – це Флакк, Юній, Персій, Назон, Катул, Тібул, Проперцій, кожному з яких дається образна характеристика: наприклад, Флакк – «в сім'ї поетів перший лірик був», Персій – «той, хто сатиру вперше вигострив», Тібул – «сумний», Проперцій – «гордий» тощо.

Апологія поезії у вірші Павла Русина має дидактичний смисл, оскільки поетична творчість в уяві автора «Похвали» асоціюється з «вічним світлом», яке проливається із книг, без яких він сам «помацки йшов би». Тому, апелюючи знову і знову до міфічного Феба-Аполлона та дев'ятьох муз, поет ненав'язливо запрошує:

Ось тому, прошу, – коли справді вабить
Фебів храм тебе і шануєш ревно
Дев'ять муз, сестер, – до того поета
Серцем горнися (с. 19).

Павло Русин, вслід за давньоримським автором «Ars poetika» Квінтом Горацієм Флакком (I ст. до н.е.), проповідує у поезії єдність «користі і насолоди» (пізнання й естетичного задоволення). Цей принцип цілком вписується у ренесансний ідеал спраги життєвих відчуттів, що продемонстровано, наприклад, в «Апології поезії» Дж.Бокаччо (1313–1357 рр.) і трактаті Л.Валла (1407–1457 рр.) «Про насолоду». Діячі Відродження прийшли до думки про самоцінність мистецтва, яке здатне пробуджувати у людині високі пориви до прекрасного і розумного, що, зрештою, пропагує і Павло Русин у своїй «Похвалі поезії».

РЕНЕСАНСНІ АЛЮЗІЇ В «ИСТОРІИ О ЄДИНОМ ПАПѢ РИМСКОМ»

Криза середньовічної свідомості як загальноєвропейське явище виявила себе неоднозначно й асинхронно в різних літературах. В українському письменстві синдром цієї кризи дав про себе знати десь у другій пол. XVI ст., і то лише у колах тодішньої культурної та художньої еліти, що спромоглася в обставинах візантійської зашореності вдихнути свіжі західні вітри, які несли вільнодумство та скептицизм. То були вітри Реформації, провідні ідеї якої так слушно співпали з патріотичними та антикатолицькими настроями української інтелігенції. Про зв'язок Ренесансу та Реформації уже чимало сказано[366], тому, не вдаючись до дискусії щодо характеру цих явищ в Україні, спробуємо простудіювати один факт літературного процесу кінця XVI ст. – «Историю о єдином папѣ римском»[367]. Нижче подаємо фабульну частину цього твору у перекладі з давньоукраїнської книжної мови.

[366]Філософія Відродження на Україні. – К., 1990; Нічик В.М., Литвинов В.Д.,Стратій Я.М. Гуманістичні і реформаційні ідеї на Украні (XVI – початок XVII ст.). – К.,1990; Секуляризація духовного життя на Україні в епоху гуманізму та Реформації. – К., 1991; Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. – К.,1993; Українські гуманісти епохи Відродження: Антологія у 2 ч. – К.,1995; Проблема людини в українській філософії XVI – XVIII ст. – Львів, 1998; Циганок О. До питання про ренесансний гуманізм та Відродження в Україні // Ренесансні студії. – Вип.2. – Запоріжжя, 1998. – С.81–90.

[367]Твір відомий з копії 1580 р., зробленої в Супрасльському монастирі; у збірнику, куди увійшли антикатолицькі твори, «Історію» подано під заголовком: «Слово нѣкогда давно на римлян у старых кройниках писано о их отщепенстве, и о их папах блудных, Петрѣ гугнивом, и яко жонка нечистая папою бысть».

Історія про одного папу римського

Після Формози папою у Римі став Петро гугнивий, той блудник, котрого сам цар римський своїми очима у блуді бачив і за те зганьбив – відрізав йому один вус і півбороди та із столиці вигнав. Той зробився смиренним і виблагав у царя, аби дав йому днів сорок на покаяння, а сам намислив за цей час до столиці своєї добратися. Затворився у вежі, навчив голуба з вуха свого пшеницю дзьобати, із вуст воду пити, літати до вух та до вуст.

А через сорок днів звелів йому цар показатися всьому людові з вікна вежі. І коли він у вікні постав, тоді той вивчений голуб прилетів до його вуха пшеницю дзьобати і з вуст воду пити. А потім, відчинивши вежу, вийшов і до всього народу каже: «Що ви щойно бачили на вежі?» І всі мовили: «Бачили Святого Духа в образі голуба, який говорив тобі у вуха і вуста, тож благаємо, скажи нам, що він тобі сказав?».

І бреше їм блудник: «Візьміть усі по каменю та й киньте у царя, бо велів мені голуб – Дух Святий, щоб папа був володарем єдиним, а не цар». І вчинили люди так, і побили царя. Звідтоді і немає царів у Римі. З того ж часу папи та священики римські не мають вусів та бороди.

Потім той беззаконний гугнивець, пануючи над римлянами і волю собі маючи, зробив архідияконом дівицю Стефанію, у чоловічий одяг вбрану, і блудив з нею. Вона ж після смерті його стала папою, і якось саме на Богоявлення прийшла на Тибр-ріку освятити воду та й викрила себе, дитину народивши. І була очевидною всім її ганьба.

Відтоді і донині не святять воду на Богоявлення, і коли хочуть поставити папу, обдивляються його: чи то є чоловік, а не дівиця, і обдивившись, говорять народу: «Мужчина, мужчина!» – і так ставлять папу (...)[368].

У цьому варіанті твір (а сюжет про «папісу» та Петра гугнивого не раз зустрічається в українських анонімних та авторських полемічних писаннях Г. Смотрицького, С. Зизанія, К. Острозького та ін.) становить собою обробку кількох ранньоренесансних новел. М. Грушевський припускав, що легенда про «папісу Іоанну» виникла в середині XIII ст. в Італії і має фольклорне походження[369]. До середини XVII ст. її використовували у різних літературах із безсумнівною довірою до історичного «факту», хоч у хронології його відтворення траплялися значні розбіжності. За легендою, Іоанна – нібито донька англійського місіонера – зі своїм коханцем-монахом приїхала до Рима і під чоловічим іменем прийняла священство, стала кардиналом, зрештою – папою, а після двох років правління померла, народивши дитину. Ще в XVII ст. французький історик Блондель довів фіктивність цієї оповідки, а проте до неї охоче вдавалися в антипапських колах у період Реформації. За художньою структурою та легенда досить легко вписується у «казусну» ренесансну новелу з елементами куртуазності та авантюрності.

Що ж до Петра гугнивого, то це зовсім інша історія, майстерно оздоблена фольклорними мотивами, що потрапили в Україну із Західної Європи. Новела

---

[368]Перекладено за виданням: Попов А. Обличительные списания против жидов и латинян // Чтения в Обществе истори и древностей российских. – 1879. Кн. 1. – С. 38–39.

[369]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т.5. – Кн. 2. – К., 1995. – С. 53–56.

про підступність та хитрощі папи римського у виборюванні єдиновладдя за своїм змістом нагадує твори про великих шахраїв, а фольклорний колорит підказує її демократичне спрямування.

В «Історії про одного папу» обидві новелістичні фабули зводяться воєдино, і таким чином контамінований текст набуває дещо іншого виміру. вибудовується у композиційно і сюжетно складніше літературне утворення. При цьому не втрачаються елементи, що живлять його художню плоть – анекдотизм, фарсовість, інтермедійність – усе це притаманне «низовому» ренесансному мистецтву слова, відповідає природі сміхової культури епохи Рабле.

Безперечно, на українському грунті «Історія» мала передусім ідеологічний підтекст, зумовлений складними міжконфесійними стосунками. Образ папи римського моделюється за принципом гротескно-сатиричного портрета, на якому деталі, «достовірні риси» не мають значення, бо це – символ, узагальнення, спільний знаменик, художнє знамення, що вказує на ущербність будь-якого папи римського. Відтак формується і стратегія літературного тексту: викриття шахрайства – сатира – памфлетний осуд – риторика і моралізаторство. Сакральний ореол папства тьмяніє під пером літератора-скептика і вільнодумця, котрий оживлює в художніх образах єресь, спрямовану проти головного священослужителя. Цей автор висміює «самого» папу римського – і цей різновид трагізму обертається на руйнівний сміх, регіт, який має, проте, силу оберега, бо – оберігає ідеали раннього хоистиянства, християнську мораль, проігноровану па найвищому рівні. Моралізм в «Історії» – прикметна його риса; мо-

ралізм встановлює і чітко акцентує строгі рамки, поза якими навіть папа римський перетворюється на посміховисько. А те, що об'єктом осміяння є табуйований християнством еротизм («блуд»), «гугнивість» (за «Словарем» Б. Грінченка, «гугнявий» – гнусливий, той, хто говорить нечітко, в ніс, мимрить), шахрайство, – свідчить про ренесансний тип сміху, який, на думку М. Бахтіна, «протистояв офіційній і серйозній (за своїм тоном) культурі церковного та феодального середньовіччя»[370].

«Історія про одного папу» вдало покладена в контекст православно-католицької полеміки другої пол. XVI – першої пол. XVII ст., але не на рівні теоретико-богословських суперечок чи з'ясування політичних стосунків, а на рівні фольклорного пародіювання історії папства та лукавого блазнювання, що розраховано на масове сприйняття і поширення в такій «легкій» формі антипапських та анрикатолицьких настроїв. «Історія» письмово підхопила загальноєвропейські анекдоти про папу римського, щоб перевести їх заново в усну традицію серед православного люду. Для грамотних людей «Історія» могла бути не просто ідеологічним і моралізаторським чинником, а розважальним чтивом, що також дотикає традицій Ренесансу і лягає в основу українських белетристичних жанрів. «Історія» розрахована на «середнього» православного, хоч її фабульна частина активно проникає і в серйозні полемічні трактати українських письменників аж до кінця XVIII ст.[371].

[370]Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренесанса. – М., 1990. – С. 8.

[371]Див.: Яременко П.К. Український антикатолицький памфлет кінця XVI ст. // Філологічний збірник. – К.,1958. – С. 203–210.

«Історія про одного папу римського» – твір вочевидь інтертекстуальний, «скроєний» з чужоземних джерел і запрограмований на дискусію про християнську етику, але техніка його літературного виконання, а відтак стилістика і поетика художніх засобів – питомо українські. Текст твору засвідчує, що саме в цьому плані відбуваються помітні структурні зміни в художньому письмі, яке поступово звільняється від середньовічних стереотипів і тяжіє до ренесансної рокутості та розважливості. В усякому разі, «Історія» внесла в українську прозу другої пол. XVI ст. дух ренесансної новелістики і **художній** погляд на принципові конфлікти тогочасного суспільства.

ТИП РЕНЕСАНСНОГО ЛИЦАРСТВА У ПОЕМІ «ПРО ОСТРОЗЬКУ ВІЙНУ» СИМОНА ПЕКАЛІДА

У своїй праці «Эстетика Возрождения» О.Ф. Лосєв пропонує розрізняти «середньовічне лицарство» і «куртуазний побут» постсередньовічного періоду. Лицарські ідеали XI–XIII ст. «мали небувалу художню обробку не тільки у вигляді вишуканої поведінки лицарів, а й у формі витонченої поезії», тоді як нова лицарська естетика виражала себе у творах з елементами пригодництва та авантюризму[372]. У середньовічній Україні лицарство постало у двох формах – військово-героїчне (літописи, «Слово о полку Ігоревім») та релігійно-аскетичне (житія святих, Києво-Печерський патерик). З часу виникнення козацтва зароджується і тип ренесансного лицарства, риси якого проявляються у нових літописних творах, історико-героїчній поезії. Один із таких яскравих творів – «Про Острозьку війну під П'ятkою проти низових», написаний латинською мовою бакалавром мистецтв Симоном Пекалідом наприкінці XVI ст. (вперше опубліковано у Кракові 1600 року). Цей твір не належить до панівної в тодішній українській літературі візантійської традиції, його глибинна генеза – у новій європейській естетиці, що підтверджує тезу О. Савчук про те, що «новолатинська українська література пов'язана із західними, передусім польськими культурними впливами, а також з притаманним творцям цієї літератури прагненням включитися в загальноєвропейський культурний кон-

[372]Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – С. 113; 117–119.

текст»[373]. Симон Пекалід за походженням є поляком, освіту здобув у Краківському університеті, після чого, мабуть, прийняв православну віру («став русином») та опинився при дворі князя Острозького. Зміст написаної ним поеми вказує на те, що автор міг брати участь у військових походах князя.

Поема Симона Пекаліда, як і значна частина латиномовних творів на українську тематику, досі була невідома, оскільки її ніхто і не перекладав. Вперше в перекладі українською мовою (В. Маслюк) вона з'явилася тільки 1987 року в антології «Українська поезія XVI століття». Проте залишається не проаналізованою з літературознавчого погляду, відтак її місце, культурний контекст ще не окреслені.

Лицарський кодекс, відтворений у поемі, відрізняється від кодексу середньовічного лицаря, домінантами якого були благородне походження, етикетні станові норми поведінки, ритуальність, мужність, помножена на кришталеву віру, відданість ідеалам; герой епічних творів, проте, був позбавлений індивідуальності[374]. Симон Пекалід змальовує новий тип героя, лицарський кодекс якого складається із таких цінностей, як подвиг («героїчні діяння»), доброчесність, багатство, патріотизм, «сила душевна», мужність, доблесть. Характерно, що ці риси набувають індивідуальної реалізації. Зокрема, Костянтин Острозький «захищав батьківщину свою», він – «воєнне світило», «серед великих багатств задоволений жив собі скромно», «жертви великі приніс він ченцям за їх щирі

[373]Савчук О. Поет-гуманіст Павло Русин із Кросна // Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1993. – С. 126.

[374]Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – С. 214–219.

молитви», «палко любив духовенство», «сприяв він всіляко всім добрим діянням», «великодушний», «щедрий»[375]. У такому ж дусі характеризується його син Януш: «ратні діяння», «славу ти роду свого захищав, і воєнну, і мирну», «ти шануєш мистецтво Мінерви», «сила душевна і мужність», «доброчесність і розуму сила», «сила твоя і в багатстві», «був переможцем, острозький свій герб захищаючи мужньо»[376]. Загальний портрет князя-лицаря обов'язково включає часово-просторові категорії: конкретизується географія героїчних діянь, згадуються походи, битви, які випали у різний час на долю героїв поеми, кульмінацією їх була саме битва під П'яткою із січовиками. Наскрізно через характеристику князів проходить мотив старовинного і благородного походження: задля цього автор твору заглиблюється у часи Данила Галицького (і його означено як лицарську постать), у генеалогію роду Острозьких (тут для певності Симон Пекалід розпочинає від легендарного Руса, спогадує Кия, Ольгу, Святослава, Володимира – власне, пов'язує рід Острозьких з найдавнішою історією України). Відзначено дві основні якості, що були в Острозьких, – військова доблесть і побожність, що символізуються мечем і хрестом, як це зображено і в Герасима Смотрицького в геральдичному вірші на честь Костянтина Острозького: «воин... меч бо обнажен в десницы имія острый обоюду, им же кріпціи на враги пріємлют побіду»; «на кресті руці престрі, всі к себі пріємля»[377].

[375]Українські гуманісти епохи Відродження: Антологія у 2 частинах. – Ч. 2. – К.: Наук. думка; Основи. – 1995. – С. 53.

[376]Там само, с. 41.

[377]Українська література XIV–XVI ст. – К.: Наук. думка, 1988. – С. 459 – 460.

У лицарському кодексі Острозьких є риса, що суттєво відрізняється від середньовічних культурних категорій, – просвіта, яка художньо реалізується в образі Острозької академії. Симон Пекалід називає її «прекрасним творінням, Острозького імені гідним». Завдяки князю тут зібрана була бібліотека («достойний плід спільної праці»), надрукована знаменита Біблія («Біблія світ тут побачила»), тут процвітає будівництво, лікарство, астрономія. Та й сам князь Костянтин названий «Аполлоном прекрасним» – очевидно, за те, що не зневажав «вченими богинями, оцими музами», що сприяли розквіту «вільних мистецтв»[378].

Лицарство у поемі представлене не тільки образами князів Острозьких, а й образами козаків, зокрема їхнім ватажком Косинським. Правда, тут маємо антитезу княжому лицарству, і це зрозуміло з огляду на те, які соціальні симпатії чи антипатії мав сам Симон Пекалід. Як придворний поет Острозьких він вороже ставився до козаків, що посягнули на маєтності князя. Тому і наділяв їх відповідними означеннями: «ворог свавільний», «меч козака низового шаліє в дерзаннях безмежних», «дика сила ворожа», «дідько зловіщий забрав у вас розум, і ви загордились», «злочинці», «дика жадоба», «здобич велика – це вам нагорода», «козак низовий, лютістю гнаний, пожежам віжки попускає» тощо[379]. Лицарство козаків (у цьому їм автор поеми не відмовляє) позбавлене благородства, отож воно розбійницьке, грабіжницьке, хиже, хоч і відважне, відчайдушне. Але якщо Острозькі захищають «свій

[378]Українські гуманісти епохи Відродження: Антологія у 2 частинах. – Ч. 2. – К.: Наук. думка; Основи. – 1995. – С. 54.

[379]Там само, с. 56–58.

дім», то козаки зазіхають на чуже, хочуть «навіть великих магнатів вигнать із власних палаців». При цьому такий порив січовиків нагадує стихію, він збурює люд до бунту («під час походу до них приєдналось чимало загонів»). М. Грушевський у свій час визначив, що це не була «дрібна зачіпка кн. Острозьких з козацьким ватажком Косинським», битва під П'ятkою – то «вступний акт великої національної боротьби українського народу під традиційним прапором благочестивої віри»[380].

У поемі ж козацьке військо і сам Косинський змальовані як дика ватага п'яниць і розбишак: «Тож з них частина жила лиш сьогоднішнім днем і, напившись, п'яна хропіла»; «призвідник походу Косинський швидко під'їхав і Вакху зробив узливання жертовне»[381].

Таке протиставлення лицарських характеристик Симон Пекалід накладає і на перебіг головної битви – під П'яткою. Розлогі описи підготовки до битви, військових таборів, численні деталі протистояння військ, батальні сцени пронизані духом слави/неслави, перемоги/поразки, благородства/ницості, героїзму/приниження. Це – авторська інтерпретація не тільки самих подій, а й лицарства у конкретних соціально-історичних вимірах.

За своєю поетикою твір суттєво відрізняється від середньовічного героїчного епосу. З кінця XVI ст. в українській літературі заявлено естетичні принципи із суто ренесансним характером, «оскільки провідною

[380]Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. – Т. VII. – К.: Наук. думка, 1995. – С. 181.

[381]Українські гуманісти епохи Відродження: Антологія у 2 частинах. – Ч. 2. – К.: Наук. думка; Основи. – 1995. – С. 64.

категорією художньої самосвідомості стала античність»[382]. Симон Пекалід щедро вдається до античної образності у змалюванні своїх героїв, військових сцен, у численних описах та ремарках. Для розповіді він обирає «вірш героїчний» (гекзаметр), часто апелює до Музи, прохаючи гідно відобразити величні події, вдається до співвіднесення героїв поеми з античними персонажами: «Ви, півбоги, що вас доблесть від пращурів наших і предків аж до небес піднесла і чиї імена, скрізь відомі, вище стоять «Енеїди» преславного всюди поета»[383]. Вже у зачині поеми автор демонструє свою зорієнтованість на героїчний епос античності, а відтак – на античний тип лицарства, якому надає у своєму творі відповідної історичної забарвленості у дусі Відродження.

Таким чином, поема Симона Пекаліда «Про Острозьку війну» виразно виявила ренесансний тип лицарства і всією своєю художньою структурою відтінила нову тенденцію в українській літературі – на відміну од візантійської, середньовічної естетики і поетики, зображати світ оновленими художніми засобами.

[382]Філософія Відродження на Україні. – К.: Наук. думка, 1990. – С. 128.

[383]Українські гуманісти епохи Відродження: Антологія у 2 частинах. – Ч. 2. – К.: Наук. думка; Основи. – 1995. – С. 40–41.

УКРАЇНСЬКА БАРОКОВА ЛІТЕРАТУРА

СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ І БАРОКО: ПЕРЕМІНА ХУДОЖНІХ КОДІВ

Погляд на літературний процес цього часу сформувався ще у XIX віці, проте він неадекватно відображав суть та специфіку тодішнього письменства. Причиною тому була основоположна засада – народність. Відтак поціновувачі того періоду вбачали у багатьох літературних явищах дрімучу середньовічну схоластику. П. Куліш вказував, що ті «схоластичні твори до того віддалені од народної мови та інтересів насущного життя народу, що не заслуговують назви навіть перших спроб української словесності. Їх чекає доля, яка спіткала середньовічну латинь у віршах і прозі – байдуже й повне забуття»[384].

І. Франко вбачав залежність тогочасної літературної схоластики (зокрема у другій пол. XVII ст.) від особливостей шкільної освіти, знецінюючи і роль Києво-Могилянської колегії, засновники якої «скопіювали старий польський шкільний шаблон з його схоластичною формалістикою, з завантажуванням пам'яті пустими формами, з повною неувагою до життя і його вимог, з погордою до хлопства і простацтва»[385]. На думку

[384]Основа. – 1861. Кн.1. – С.89–112. – С. 161.

[385]Франко Іван. Історія української літератури // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 40: Літературно-критичні праці. – К., 1983. – С. 311.

І.Франка, «найбільша часть учеників Могилянської академії так і застрягла з вухами в мертвім схоластицизмі, в повній бездіяльності ума й серця», а всі «здоровенні книги», написані ними в другій половині XVII ст., «не мають ніякої літературної вартості». Сказане стосується Л.Барановича, твори якого – «пусте накопичення слів, переливання з пустого в порожнє»; І.Галятовського, чиї проповіді – «мертві схоластичні формулки та не менш мертві середньовікові джерела для складання казань»; І.Гізеля з його «зовсім безвартими і безкритичними компіляціями»; С.Полоцького, вірші якого «лишилися мертвими плодами схоластичного віршоплетення»; І.Максимовича, котрий «збагатив наше письменство великими двома томами препустої віршової балаканини»[386]. Визнає І.Франко лише те, що написане «мовою, близькою до народної», а значить – відокремлене від схоластики, як, наприклад, драма «Олексій чоловік божий», як деякі інші твори, де «більше живого і сучасного елементу», авторами яких були люди, що «стояли здалека від сього академічного круга»[387].

Франкове бачення тогочасного письменства, зумовлене, з одного боку, усвідомленням відставання України від Західної Європи в літературних справах, а з другого – накладанням новочасних естетичних мірок на давні літературні явища, значною мірою у подальшому вплинуло і на деяких інших істориків літератури. Зокрема, в «Історії українського письменства» С.Єфремова, де знайшли своє місце соціологічно-на-

[386]Франко Іван. Історія української літератури // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 40: Літературно-критичні праці. – К., 1983. – С. 311–313.
[387]Там само. – С. 318.

родницькі критерії в оцінках літературного процесу, натрапляємо на співзвучні міркування: «Великий рух відродження наук і мистецтва (Шекспір, Мольєр, Галілей, Бруно, Декарт, Спіноза, Лейбніц – П.Б.) не дійшов на Україну; замість нього запанувала в центрі освіти, в Київській академії, середньовічна схоластика, закута у важку броню формальної думки, що прибивала на цвіту й морозила всяке живіше слово, всяке свіже, не убгане в схоластичні рамці почуття»[388]. Далі учений майже поіменно повторює І. Франка щодо письменницьких персоналій, які «опинились під мертвущою формулою схоластичної методи»[389]. Це стосується не лише І. Гізеля чи Л. Барановича, а й Є. Славинецького, С. Яворського, Д. Туптала, до академізму (тут – синонім «схоластики») яких долучився ще й «мертвущий дух тодішньої Москви». Зрештою, С. Єфремов вдасться до радикального висновку про те, що «письменники київської школи знаменують собою великий занепад літературного смаку, виродження форми, панування фрази і схоластичної штучності», а мова «офіціального письменства одбивається од народної»[390].

Народницький погляд на літературу, отже, не бачить позитивного смислу в понятті «схоластика» (букв. з грецької – *вчу, повчаю, вчений*), відкидає об'єктивність цього середньовічного світогляду, якому притаманний строгий підхід до догматики Святого Письма, специфічна екзегетика священного тексту. Історично так склалося, що у XVII–XVIII ст. українська філо-

---

[388]Єфремов С. Історія українського письменства. К., 1995. – С. 161.

[389]Там само. – С. 162.

[390]Там само. – С. 164.

софська думка (а відтак – література) продовжують сповідувати середньовічні постулати, чому, безперечно, сприяє відроджене у попередню епоху візантійство (другий південнослов'янський вплив). Отож схоластика в освіті, культурі, літературі тих часів – то в основному орієнтація на середньовічні візантійські топоси, які не співпадали з «народними», тобто фольклорними. Наукові дослідження останніх десятиліть довели, що тодішня схоластика (її називають ще «другою схоластикою») – далеко не регресивне явище, а, скоріше всього, рафіноване візантійство, поєднане із деякими тенденціями західноєвропейської освіти та культури. Зокрема, доведено, що навчальні курси професорів Києво-Могилянської академії (об'єкт негації І.Франка та С.Єфремова) мали високий науковий рівень у тлумаченні питань натурфілософії, гносеології, етики, суспільного прогресу[391]. Якщо ж звернутися до курсів поетики та риторики, які формували літературні смаки та орієнтували на певні способи та форми художнього самовираження, то й вони не вкладаються у ті параметри, які зазвичай відводилися схоластиці давнішими істориками літератури. Літературознавчі роботи Г.Сивоконя, В.Маслюка[392], видана «Поетика» М.Довгалевського та «Риторика» Ф.Прокоповича переконують у тому, що схоластичність тих курсів полягає у зверненні до античного та середньовічного теоретичного досвіду, в акценті на дотриманні строгих правил віршописання, жанротворення, формотворен-

[391]Філософія Відродження на Україні. – К., 1990. – С. 206–296.

[392]Сивокінь Г. Давні українські поетики. 2-е вид. – Харків, 2001; Маслюк В. Латиномовні поетики і риторики XVII першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К., 1983.

ня, нарації – власне, на технології творчості, у настанові наслідувати кращі класичні взірці. У цьому не було нічого негативного, хоч це і перебувало далеко від народної словесності. Так само не до занепаду вела літературна практика Л. Барановича, А. Радивиловського, І. Гізеля, І. Величковського, К. Саковича, а до вершин художньої досконалості та майстерності, що показує В. Крекотень[393].

Та все ж візантійство як світоглядний та культурний феномен о тій же порі починає входити в кризу. Її перші прояви дають знати про себе саме у сфері схоластики, зокрема в навчальних курсах тодішніх закладів: то раціоналістичні тенденції у натурфілософії, які несли із собою зародки вільнодумства, скептицизму та критицизму, а також нові знання про матеріальний світ, що, зрештою, підривало теоцентричну картину світобудови. Церква як носій середньовічної ідеології втрачала авторитет передусім тому, що стала оплотом консерватизму та противником прогресивних знань. Відгомони європейського Ренесансу таки долинали в Україну і змінювали погляд на сутність людської природи та діяльності, формували новий етично-моральний кодекс, пропагований з кафедр колегіумів та академій у курсах філософії, етики та естетики. Надходив час секуляризації науки, культури та суспільного буття.

Секуляризаційний процес у літературі виявився передусім у розширенні тематики: об'єктом зображення стають ті сфери буття, котрі раніше перебували поза межами авторських інтересів. На це спрямовують і деякі тогочасні поетики: «Матерією ліричної поезії є похва-

[393]Крекотень В. Вибрані праці. – К., 1999.

ла героям воєнних перемог, переможцям у боях навкулачки та в скачках на конях; любов, бенкети, сварки, викриття, прагнення, молитви; заохочення до шляхетних насолод; схвалення тверезості, справедливості, вірності, стриманості, дотримання обрядів; прославлення релігії, інших чеснот, місцевостей; засудження вад, які належить викорінювати; заклики іти назустріч небезпекам, що загрожують державі»[394]. Як бачимо, у цьому спектрі тематики світським об'єктам відведено більше уваги, що було уже не даниною традиції, а вимогою часу. Відтак розширення кола тем у літературі веде за собою зрушення у жанровій системі, тому у прозовій творчості з'являється оповідання, новела, байка, белетристична біографія, мемуари, памфлет; у поезії урізноманітнюються різновиди лірики, у якій культивуються теми з особистого життя, зокрема любовна тематика, а героїчний епос постає у численних віршованих малюнках та історичних портретах бурхливих подій XVII–XVIII ст.; у драматургію проникають соціальні та історичні теми («Воскресіння мертвих» Г. Кониського, «Володимир» Ф. Прокоповича). Єретичні настрої, що проявилися у творчості мандрівних спудеїв, ізсередини руйнують традиційні церковні жанри словесності, виставляють на посміховисько у формі пародій та бурлескно-травестійних орацій релігійні цінності. І йшло оте все не стільки «від народу», скільки від поширюваного в Європі раціоналізму та позитивізму, тому секуляризація в літературі означала її омирщення, потяг до світськості, десакраліза-

[394]Трактат про поетичне мистецтво // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. – К., 1981. – С. 134–135.

цію ряду мотивів та образів. Б. Криса, аналізуючи поезію XVII–XVIII ст., вбачає прикмети секуляризації в «новій інтерпретації традиційної картини світу», у «захисті індивідуального духовного світу», у зміні поглядів на літературну творчість (вагомішою стає постать автора), у «зрощенні політичних і релігійних проблем» і «наростанні мотивів релігійної толерантності», в увазі до питань освіти і науки на світській основі, зрештою, у самобутній творчості К. Зіновіїва та Г. Сковороди[395]. Інакше кажучи, світська Європа захоплювала у свій культурний простір і українські землі, а література відповідно реагувала на те захоплення.

Криза середньовічного світогляду, таким чином, означала в Україні і кризу візантійства. Тут на зміну середньовічній естетиці приходила естетика бароко (Україна не мала цілісної епохи Ренесансу, тому барокові тенденції зачиналися у сфері середньовічно-теологічній і винесли звідти із собою чимало традиційного, а поза тим ще й доконували в українському письменстві запізнілий інтерес до ренесансних ідей). Як стверджував Д. Чижевський, в українському бароко «маємо значну перевагу елементів духовних над світськими (...) Світських елементів не бракує цілком: маємо й світську лірику, і новелу, і – хоч і лише випадкові – світські елементи в драмі, нарешті – маємо світську хроніку, лист, науковий трактат. Але «духовний» елемент переважає у змісті»[396]. На думку істори-

[395]Криса Б. Українська поезія XVII–XVIII ст. як результат секуляризаційного процесу // Секуляризація духовного життя на Україні в епоху гуманізму та реформації. – К., 1991. – С.91-108. Див. також: Криса Б. Пересотворення світу: Українська поезія XVII–XVIII століть. – Львів, 1997. – С. 91–109.

[396]Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994. – С. 242.

ка літератури, саме бароко було одним із місточків, яким письменство, зокрема поетичне, ішло до усної творчості: «Любов до натуралізму, до зображення природи також і в її «низьких» елементах, до конкретного, за яким бароко завжди бачило духовне, божественне, ідеальне, привів барокове мистецтво та поезію і до уваги до занедбаної доти народної поезії, до фольклору. В поезії бароко маємо перший підхід до «народності»[397].

Кризу візантійства в Україні загострило і «православне роз'єднання», на що звернув увагу ще М. Возняк, поклавши за його початок підпорядкування української православної церкви московському патріархові (1686 р.). Це потягло за собою «затирання українських стародавніх традицій», перехід київських письменників та учених «на московську службу», внаслідок чого і «висока» література втрачає свій авторитет та вагу в духовному житті, яке вимушено розширюється за рахунок народної творчості[398]. У явищі «роз'єднання» О. Пахльовська вбачає наближення кінця «візантійської доби» під тиском «доби національної»: «Фактично рішучим чинником розриву української культури з її візантійським кодом стала Козацька епопея та наступна за Хмельниччиною анексія України до Росії і цілковите підпорядкування української церкви московській»[399].

Справді, кардинальна зміна у становищі православної церкви багато що переінакшувала у соціокультурному бутті українців. За козацьких часів православна

[397]Там само. – С. 241.

[398]Возняк М. Історія української літератури: У 2 кн. – Кн. 2. – Львів, 1994. – С. 3–9.

[399]Пахльовська Оксана. Українська літературна цивілізація/ Автореферат дис. докт. філол. наук. – К., 2000. – С. 48–49.

церква асоціювалася із захисником національних інтересів, а коли Москва запрагла «спільної православної батьківщини», ігноруючи автономність України, відбувається «відчуження літератури у «візантійському» (теоцентричному) руслі від національної історії»[400].

Таким чином, у XVII–XVIII ст. в українській літературі внаслідок різноманітних чинників визрів і почав реалізовуватися на практиці процес перекодування – «візантійський» код літератури втрачав своє значення як продукуючий концепт, а його місце заступав код автохтонної словесної творчості. Простежимо це на прикладі конкретних літературних явищ.

Віршова творчість

І досі, здається, не вирішили питання про те, що на що вплинуло у цей період: книжна поезія на народну пісню чи навпаки? П.Житецький та В.Перетц вважали, що книжні вірші проникали у сферу народної поезії, сліди чого можна побачити у досить багатьох прикладах, зібраних і досліджених ними. М.Возняк підтримував такі висновки, зазначивши, що «твори старої української лірики (...) пристосувалися до інших улюблених творів традиційної поезії, хоч і сьогодні легко помітні тут і там сліди письменського походження»[401], а Д.Чижевський стверджував, що в добу бароко «народна пісня переймає елементи стилістики барокових віршів»[402], хоч аргументів на це жодних не

[400]Там само. – С. 49.

[401]Возняк М. Історія української літератури: У 2 кн. – Кн. 2. – Львів, 1994. – С. 358.

[402]Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994. – С. 248.

наводить. Навпаки, Ф.Колесса зміщує акцент на вирішальну роль народної пісні в «облагородженні» книжної поезії («проявляється головно в мові і формі віршових складань»)[403], що було підтримано у дослідженнях пізнішого часу[404], а С.Єфремов узагалі стверджував, що між давньою літературою і фольклором велась драматична боротьба: «На шкоду і народній поезії, й самому письменству між ними витворилась ота ворожнеча, що викопала глибоку безодню між народною творчістю та зразками книжного письменства і одну цікавими пам'ятками збіднила, а друге – живого духу і життєвої безпосередності позбавила»[405]. Аналізуючи таку наукову колізію, О.Мишанич спробував укласти взаємостосунки книжної та народної поезії у діалектичні параметри: «Це складне і суперечливе літературне явище, до якого треба підходити конкретно-історично. Впливи були обопільні і в кінцевому рахунку привели до витворення нової якості»[406].

На нашу думку, говорити про «впливи» у цьому випадку некоректно хоч би в тому сенсі, що йдеться про явища, природа яких різна, художні коди яких відмінні. Точніше було б це формулювати як взаємопроникнення, внаслідок чого з'являлися потворні, еклектичні твори, які вражали не так своєю художністю, як пародійністю. Більше того, використання у літературі фольклорних елементів, а у фольклорі книжних

[403]Колесса Ф. Фольклористичні праці. – К., 1970. – С. 352.

[404]Грицай М.С. Давня українська поезія (Роль фольклору у формуванні образного мислення українських поетів XVI–XVIII ст.). – К., 1972.

[405]Єфремов С. Історія українського письменства. К., 1995. – С. 235.

[406]Мишанич О.В. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість. – К., 1983. – С. 59.

зробилося функцією, призначення якої – руйнування тієї чи тієї художньої структури, і дуже часто та деструктивна функція мала комічне забарвлення. У поетичній творчості книжність зі своїм церковно-візантійським кодом витіснялася з літературної сфери фольклором – і це був закономірний процес повернення до джерел, з яких черпалася енергія для утвердження світського письменства.

Віршовані спостереження і міркування Климентія Зіновіїва невисокої художньої якості, але частина з них – світська за тематикою, хоч огорнута в стару мовну форму та книжний стиль. Інша частина творів – традиційна візантійська риторика, проте вона не претендує на «високий» стиль через ту ж таки свою невисоку художню якість. Аматор народних афоризмів, Климентій Зіновіїв часом інкрустує ними свої тексти, та через стильову інородність вони там вирізняються неорганічністю. Ось, наприклад, вірш «О зегару або теж о годиннику и о годині смертнои». Це – роздум про плинність часу, про те, що «вік наш довгий», але пролітає швидко, і «минута єдина» щоразу може нести людині несподіванки та незнане. Тож автор закликає «устраяти прилично живот свой», бо всі смертні, а «неминущая смертная дорога» веде до Бога, який і розсудить, чия душа грішна або свята. Висновок робиться в дусі латинського вислову «memento mori» («пам'ятай про смерть»):

Прето, братіє, требі на смерть пам'ятати:
і на приход єя ся приуготовляти[407].

[407]Зіновіїв Климентій. Вірші. приповісті посполиті. – К., 1971. – С. 39–40.

Власне, Климентій Зіновіїв інтерпретує євангельські сентенції, зокрема таку: «Тож пильнуйте, бо не знаєте, котрого дня прийде Господь ваш» (Матвій, 24:42) або «Будьмо готові, бо часу світу не знає ніхто» (Лука, 12:35). Екзистенційний роздум віршотворця тісно прив'язаний не так до «житейського досвіду», як до філософії Святого Письма. Щоправда, автор намагається ту філософію «перекласти» на образи нижчого рівня: «зегар» (годинник), який «час вибіяєт», нагадує про те, що життя минає; «смертна дорога» – то властиво життєва дорога («життя заради смерті», як би висловились екзистенціалісти), кінцева зупинка на якій – суд божий. Образ «зегаря» навряд чи є «народним» (у фольклорі тих часів він узагалі відсутній, оскільки годинник – атрибут аристократії), він належить до образів барокових (пор. із зб. «Зегар с полузегаром» І. Величковського). Образ часоплинності доповнений приповідкою: «Бо и мовят: час за час, а к вечеру ближей» (серед «Приповістей посполитих» натрапляємо на такий вислів[408]), тож з'являється колоритний нюанс символічного характеру: вечір – кінець життя (світу). Правда, у народній ліриці вечір асоціюється з іншими поняттями: «Сонце низенько, вечір близенько, спішу до тебе, моє серденько». «Вечір» у контексті вірша Климентія Зіновіїва – відчутно літературний образ, бо переосмислений у дусі біблійної філософії. Таким чином, окремо взята приповідка і рядок із вірша мають неоднакове смислове звучання, існують порізно.

Аналізуючи книжну любовну лірику XVIII ст. (пісні літературного походження), О. Мишанич вказує на

[408] Там само. – С. 255.

«систематичне використання постійних народнопоетичних образів, які, власне, найбільше наближують цю поезію до народної пісні, надають їй народнопоетичного забарвлення», хоч і відзначає водночас «елемент штучності, обмежений зміст, певну афектацію, риторику»[409]. Немає сумніву, що ті книжні вірші – авторські, створені вони людьми з тодішньою освітою, але їхні літературні вправи варто визнати як недолуге наслідування фольклорних пісенних творів. Наприклад, в одній із «пісень свіцьких», надрукованих М. Возняком за текстом рукописного пісенника Івана Пашковського (середина XVIII ст.), простежуємо химерне переплетення книжних та уснопоетичних елементів, що призводить не до романсового облагородження тексту, а до його художнього знецінення. По-перше, бачимо, ознаки русифікації тексту (змішування українських та російських лексем веде до мовного комізму: «вздихання», «завсегди», «слюбовала», «чилі» (або). По-друге, ритмічний лад вірша тяжіє до силабіки і знижує ті мелодійні можливості, які має народна пісня. По-третє, використання фольклорних штампів (постійних образів) – штучне, неорганічне:

Нехай нагородять неба твої труди
І тяжкого серця вздихання,
Которі для мене поносить завсегди
Щирої милості кохання [410].

В іншій «пісні свіцькій» із цього ж збірника – мішанина розмовної та книжної лексики: «драгая милая», «любов дражайша», «случай снискать можна», «жить

[409]Мишанич О.В. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість. – К., 1983. – С. 153–157.
[410]Українська література XVIII ст. – К., 1983. – С. 102.

в любві нелесно», «жизнь сладчайша», «вірна бить желаю» та ін.[411]. Відповідно, це впливає на образність і стиль «пісні»: він еклектичний з погляду художньої реалізації. Не випадково уже через декілька десятиліть І.Котляревський у своїх п'єсах вдасться до таких творів як до засобу комізму у змалюванні своїх персонажів – Финтика і Возного. Зокрема, Финтик (п'єса «Москаль-чарівник») цілком у дусі книжної любовної лірики співає Тетяні:

Перо ти лебедино,
Хрустальний каламарь!
Прорци словцо едино –
І я твой секретарь.

Естетичною антитезою на це звучить пісня Тетяни – справді фольклорна за ритмікою, лексикою та образністю, хоч і літературного походження:

Ой не відтіль вітер віє, відкіль мені треба,
Виглядаю миленького з-під чужого неба...[412].

Подібне бачимо і в «Наталці Полтавці»: Наталка співає «авторську» пісню «Віють вітри, віють буйні» (написана І.Котляревським у фольклорному дусі), а Возний виконує комічну арію, дуже схожу на книжну любовну лірику XVIII ст.:

Твой предвіщаєть зрак
Мні жизнь дражайшу,
Для чувств сладчайшу,
Как з медом мак[413].

[411]Там само, с. 104.
[412]Котляревський І. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. – К., 1982. – С. 252.
[413]Там само, с. 219.

Це такі книжні вірші мав на увазі Д. Чижевський, вбачаючи в них прикмету занепаду літературного у XVIII ст.: «Почасти жахливі наголоси та русизми змушують власне до визнання цієї літератури теж одним із явищ підупаду, а не розквіту»[414].

Сказане стосується і пародійної, бурлескно-травестійної творчості мандрівних дяків. «Низова поезія, – пише Г.Нога, – була своєрідним «дублюванням» високої, але на іншому рівні. Тобто вона стала результатом переведення культурного та ідеологічного явища з одного регістру до іншого, з високого до низького. Ідеологічне, християнське навантаження поезії значно зменшується, але не зникає остаточно. Іншими словами, на прикладі бурлескної поезії XVII–XVIII ст. можна простежити своєрідний діалог офіційної доктрини та фольклорної свідомості, що призводив до їх зближення, але не злиття»[415]. На думку Л. Сафронової, низове бароко і фольклор «залишалися самими собою і ніколи не сприймали умов існування один одного як своїх власних»[416].

Такі міркування підтверджуються і конкретними текстами, зокрема віршем «Лікарство на болящих немощію п'янства, ілі Бахуса новоізобретєнноє», опублікованим В.М. Перетцом за рукописами XVIII ст. За змістом це гумористично-іронічний твір, типовий бурлеск, що досягається відомим чином: про «низькі» побутові речі мовиться «високим» стилем. Той стиль

[414]Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994. – С. 317.

[415]Нога Г. Звичаї тії з давніх школярів бували... (Український святковий бурлеск XVII–XVIII століть). – К., 2001. – С. 23.

[416]Софронова Л. Старинный украинский театр. – М., 1996. – С. 31.

експлікується за рахунок використання архаїчної книжної лексики («страждуща», «зриться», «токмо», «вищереченого», «сискать» та ін.), громіздкої стилістики («І так болізнь сію імієш чрез стакан, чрез чаші, кубки, жванці, полні питія дані») та силабічної ритміки[417]. Ці засоби можна розцінювати як книжно-літературні, а їхнє джерело вбачати у «шкільній вченості» невідомого автора, проте загальна тональність твору вказує, що застосовуються вони не органічно, а з метою створення комічного ефекту. Із фольклорних засобів бачимо тут хіба що вживання фразеологізмів («напиваєшся ти по самії вуха», «ні всидів, ні влежав», «голова как не розпадеться»). Поради на похмілля також видаються далекими від способу книжного думання: «дубовим суком спину шмарувати», «закинуть у яму, щоб не видів неба», «помазать його маслом, тим, що з березьєв» (дати вербової каші) тощо. В цілому цей твір можна розцінювати як літературний за формою, але за змістом він не примикає до фольклорних, хоч у дечому і нагадує їх.

Бурлескно-травестійні вірші на різдвяні та великодні теми за своєю лексикою, стилістикою, ритмікою, образним колоритом, характером сміху справляють враження «народних», якщо їх порівнювати із книжними зразками. Проте досить слушну думку з цього приводу висловив О. Мишанич: «Частину відомих нині текстів гумористичних різдвяних і великодніх віршів-травестій записано з уст народу протягом XIX початку XX ст. від лірників та кобзарів. З книжного, шкільного побуту у XVIII ст. вони еволюціонували в бік народної творчості»[418]. Отже, середовище їх виник-

[417]Українська література XVIII ст. – К., 1983. – С. 183-184.
[418]Мишанич О.В. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість. – К., 1983. – С. 167.

нення – специфічне, яке передбачає авторство, залежність від книжних та освітніх джерел (на відміну від фольклорного середовища). Далі – носіями тих творів були мандрівні дяки, пізніше – лірники, кобзарі, бандуристи, а не «народ», але у зв'язку з тим, що носії пристосовували виконувані ними твори до потреб і розуміння «простих» людей, то текст зазнавав відповідних змін, вивільнявся від старокнижних елементів. Про їх «народність» можна в цьому випадку говорити умовно, оскільки ті твори, вийшовши з літературного середовища, не ставали фольклорними, а відкладалися в основу словесну, світоглядну, художньо-образну, на якій зростала нова українська література («Енеїда» І.Котляревського, проза Г.Квітки-Основ'яненка з тієї основи і постали).

У зв'язку з віршовою творчістю актуальним залишається питання про взаємозалежність тогочасної літературної і фольклорної систем віршування. Фольклорний вірш з усіма його ритмічними та кількісно-складовими варіаціями формувався здавна і на час фактичного оприявнення книжної версифікації (друга половина XVI ст.) уже був досить розвинутий і різноманітний, що ґрунтовно доведено у дослідженні Ф.Колесси про ритміку українських народних пісень[419]. Щодо виникнення силабічного вірша, то й донині немає усталеної думки. Ще В.Перетц у свій час стверджував, що в науковій літературі стало «общим местом» визнання зв'язку української віршотворчості перших десятиліть її існування – з польською, і в статті «Из наблюдений над украинским виршеписанием

[419]Колесса Ф. Фольклористичні праці. – К., 1970.

XVI–XVII вв.» низкою прикладів конкретизує той зв'язок[420]. А він полягав у тому, що силабічний «польський вірш» завдяки безпосереднім літературним контактам і через тодішні шкільні поетики вплинув на формування та характер української версифікаційної техніки. Це визнавав С.Єфремов: «Літературний вірш на Україні розпочався і витворився під впливом вірша польського»[421], а також Д.Чижевський: «Під впливом польського вірша український прибрав у часи бароко «силябічну» віршову форму»[422]. Пізніші дослідники прийшли до думки, що у питанні про виникнення і функціонування силабічного віршування в українській літературі «слід враховувати більш складні процеси, а не пов'язувати його лише із впливом польської версифікації»[423].

Так, польський силабічний вірш, кажуть вони, зіграв роль своєрідної підказки, але варто мати на увазі ще три чинники:

1) західноєвропейський вплив у формі латинських поетик, що «спиралися на поетичні підручники і трактати італійських гуманістів XVI ст.» Скалігера, Віди, Понтана[424], які пропагували версифікаційні взірці давньоримських та новолатинських авторів;

---

[420]Перетц В.Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. – М.; Л., 1962. – С. 137.

[421]Єфремов С. Історія українського письменства. К., 1995. – С. 187.

[422]Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994. – С. 158.

[423]Сулима М.М. Українське віршування кінця XVI – початку XVII ст. – К., 1985; Сулима М.М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. – К., 2005. – С. 27.

[424]Наливайко Д.С. Київські поетики XVII – початку XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. – К., 1981. – С. 172–173.

2) греко-візантійський вплив, який спричинив до того, що «в українській поезії співіснують дві версифікаційні системи – візантійська й та, що зорієнтована на новоєвропейську версифікацію, зокрема польську»[425];

3) зрештою, «народний» чинник. Щодо останнього, то тут простежується така схема: фольклорний вірш виник задовго до книжного силабічного (це показали І. Срезневський, О. Потебня, І. Франко, М. Грушевський, Ф. Колесса), згодом з'являється книжний вірш, який десь із середини XVII ст. починає зливатися з ритмікою народних пісень (Ф. Колесса). Отже, виникає ніби замкнуте коло: у сферу фольклорного вірша проникає книжна силабічна ритміка та строфіка, але те виявляється чужим, неорганічним («силабічне віршування духові нашої мови цілком невідповідне», «ця невдатна форма сковувала вільний порух смаку художнього і думки, путала письменникам крило творчої фантазії», як писав С. Єфремов[426]), тому «народне» знову бере гору, виштовхуючи з ужитку вже в другій половині XVIII ст. силабіку. Ідея про те, що фольклорний вірш (теж, до речі, не вільний від силабічних тенденцій) «нейтралізував» книжну силабіку, розчистивши шлях до нового типу віршування – силабо-тонічного, мала певні радикальні трактування, котрі пішли, либонь, ще од П.Житецького, який стверджував, що не «штучна» поезія впливає на народну, а народна – на штучну[427].

[425]Сулима М. Про версифікаційні особливості книжної україномовної поезії середини XVII ст. // Українська поезія. середина XVII ст. – К., 1992. – С. 24.

[426]Єфремов С. Історія українського письменства. К., 1995. – С. 187–188.

[427]Житецкий П. Мысли о народных малорусских думах. – К., 1893.

Очевидно, така позиція вченого була продиктована його народницькими поглядами, внаслідок чого народна поезія ідеалізувалася, а книжна творчість розцінювалася скептично, як далека від народу, а силабічне віршування, зокрема, «дуже бідним і негармонійним». У деяких пізніших дослідженнях XX ст. до такої позиції додалися ще й патріотичні інтенції: мовляв, перебільшення польсько-латинських впливів на формування українського віршування XVI–XVIII ст. принижує роль народної поезії в цьому процесі, відтак стверджувалося, що українська силабіка розвинулась на національній основі, що вирішальним в українському віршуванні, зокрема й у становленні силабо-тонічної системи, була народна поезія[428].

Мусимо знову нагадати висловлену раніше думку про паралельне існування на певних історичних етапах розвитку літератури книжності і фольклору. Силабіка панувала у книжному, освіченому середовищі, передусім у школах, у монастирських та світських осередках, а фольклорний вірш застосовувався здебільшого у пісенній творчості. На це вказує і Д. Чижевський: «Поруч із силабічними віршами зустрінемо іноді більш народний вірш, подібний до вірша «дум», з рядками нерівної довжини»[429]. Чи «пересікалися» книжний та фольклорний вірші (у сенсі ритміко-мелодійних, кількіоскладових, метричних параметрів), довести неможливо, оскільки то були формально і художньо різні явища, поєднання яких (наприклад, у творчості

[428]Мишанич О.В. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість. – К., 1983. – С. 70–72, 80.

[429]Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994. – С. 247.

мандрівних школярів) призводило до версифікаційної еклектики і не мало підстав для життєстійкості в літературі. У період переходу від давнього до нового письменства такі дифузійні явища були можливими, але вони не народили нову якість: нове віршування обрало фольклорний та силабо-тонічний вірш (причому фольклорний в українській поезії був помітно природнішим), занедбавши віджилі віршові форми.

І. Срезневський пов'язував становлення віршування в новій літературі з «ослабленням візантійського впливу», що призвело до посилення впливу західноєвропейського, внаслідок чого розповсюдились і відповідні віршові розміри[430]. Остаточний занепад візантійства у літературній сфері відкрив шлях до автохтонної творчості, яка по-справжньому актуалізувалася у другій половині XVIII ст.

Проза

З таким процесом пов'язані і нові тенденції у прозі XVII–XVIII ст., яка в цілому перебувала в полоні тогочасної книжної естетики, але і в ній помітний рух до зміни художнього коду. Це найменшою мірою стосується пишної церковної проповіді чи по-релігійному інтелектуального полемічного трактату (за бажанням тут можна відшукати фольклорні елементи, проте вони губляться у загальному текстовому потоці, структурованому за літературними правилами). Сліди обробки деяких фольклорних образів та мотивів помітні у перекладних творах доби бароко: за Д.Чижевським, це житія та апокрифи, переказані на книжний українсь-

[430]Срезневский И. Мысли об истории русского языка. – М., 1850. – С. 93.

кий кшталт авантюрні оповідання («Петро Золоті ключі», «Мелюзина»), «філософічні» повісті («Варлаам та Йоасаф», «Історія семи мудреців»), історична белетристика («Олександрія»), еротичні та демонологічні повісті («Декамерон», «Зерцало»). «До української літератури прийшли численні класичні сюжети, – пише історик письменства, – що пізніше ввійшли до народної поезії, до казки, до легенди»[431]. Інакше кажучи, запозичені мотиви адаптувалися не лише в українській літературі, а й у фольклорі, набуваючи відповідних рис у своїй формі та функціонуванні.

Найпомітніше процес художнього перекодування виявив себе в літературній історіографії, і то меншим чином у другій половині XVII ст. (монастирські та замкові хроніки, Густинський літопис, «Кройника», «Синопсис»), більше і суттєвіше – у козацьких літописах та «Історії русів». Усі дотеперішні дослідники цього явища вказували на те, що автори історичних творів неодмінно вдавалися до народних переказів, легенд, оповідань, дум, історичних пісень, тим самим і доповнюючи, і белетиризуючи свій текст почерпнутою у народних масах інформацією. О. Мишанич відзначає «давню традицію, яка почалася у творах на історичні теми ще за часів Київської Русі, коли літописці, не маючи точних даних про ту чи іншу подію, подавали про неї відомості на підставі фольклорних джерел, записували різні історичні перекази, легенди, уривки епічних творів, прислів'я і приказки»[432]. Дослідник пере-

[431]Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994. – С. 271.

[432]Мишанич О.В. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість. – К., 1983. – С. 273.

конливо показав це, розглядаючи «Історію русів» – твір, який, попри свою мовно-стилістичну оболонку, за змістом та структурою тяжіє до новочасних літературних явищ (історична публіцистика). Загалом кажучи, саме літописання, що постало на межі XVII–XVIII ст., було тією літературною сферою, де швидко відбувалася трансформація давніх художніх кліше у нову художню якість, зокрема і під впливом фольклорних чинників. І це не випадково, адже літописання цього періоду – значною мірою світське, не пронизане ні візантійською ідеологією, ні консервативними на той час візантійськими художніми формами. Тому-то цей жанр виявився «слабкою ланкою» у занепаді візантизму на українському ґрунті. З іншого боку, це був усе-таки літературний жанр, що «багатьма своїми сторонами – внутрішнім змістом, зовнішньою формою, системою авторського образного мислення, оцінкою історичних явищ, фактів, осіб тощо – був близький до усної народної творчості»[433]. Він мав природне і повноцінне значення у сфері давнього письменства, а коли настала епоха нова – зійшов із літературної сцени.

Внаслідок секуляризаційних процесів така ж доля спіткала не лише такі напівсвітські жанри, як літопис, а й інші прозові жанри: занепадає полемічний трактат (останній спалах – творчість Михайла Андрели); переходить виключно у літургійну сферу проповідь; активізувавшись у XVIII ст., паломницька проза (описи мандрівок Іполита Вишенського, В. Григоровича-Барського, Серапіона, Луки Яценка) опиняється на маргінесах літератури або ж трансформується у подо-

[433]Мишанич О.В. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість. – К., 1983. – С. 330.

рожні мемуари; різноманітні діаріуші, щоденники, записки, автобіографії западають у вузьку сферу побутування і в архіви. Нова література, розпочавшись віршовими формами творчості, не зразу вдається до прози, бо в попередньому етапі для неї не було плідного ґрунту, а фольклорні епічні жанри не поспішали заповнити прогалину в літературі, котра виникла після занепаду візантійської основи у прозі.

Шкільна драматургія

По-іншому все склалося в драматургії. Правда, шкільна драма уже в XVII–XVIII ст. в Україні була анахронізмом на тлі західноєвропейського театрального мистецтва. Середньовічний тип драми у той час був продуктом шкільної освіти і мав досить вузьке практичне застосування – та ж сама сфера шкільництва. Спроби тодішніх драматургів вирватися з консервативних, по-візантійському заскорузлих рамок, принаймні в тематиці, художніх засобах («Володимир» Ф. Прокоповича, «Воскресіння мертвих» Г. Кониського, анонімна «Милість Божа»), кардинально нічого в самій драматургії не змінювали – шкільна драма так і залишилася застарілою від народження, релігійно-ритуальною, елітарною і приреченою так і залишитися в старому часі, не передавши нічого в час новий. Не порятували її від того і деякі етнографічні сцени, вмонтовані в загальний текст, як це бачимо у драмі «Олесій, людина божа» (1672 р.). І. Франко виділив цю «одиноку сцену», яка «пахне дійсним життям»[434]. Це враження було підхоплене пізнішими дослідниками: «Ре-

[434]Франко Іван. Історія української літератури // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 40: Літературно-критичні праці. – К., 1983. – С. 315.

альні етнографічні деталі використані в інтермедії «*Играние свадьбы*», яку вважають кращим епізодом п'єси»[435]. О. Білецький, проте, вбачав у цій сцені прагнення автора до видовищності, до розважальних елементів, тому і вводиться «весела гулянка хлопів на задвірках панського будинку» – «комізм немудрий»[436]. Уточнимо: намагання розвеселити публіку (треба думати, це були високі церковні, державні та освітні чини, оскільки п'єса ставилася на честь царя Олексія Михайловича) відбулося за рахунок зневажливого, карикатурного змалювання «мужиків», для чого були використані відповідні засоби. Поздоровлення селяни висловлюють чинно, хоч і розмовною мовою:

Я хліб тобі приноше, пане добродію,
А орації більшої говорить не смію,
А ти жий здоров з сином і з приятельми всіми...

«Мужиків» частують горілкою, у них «розв'язуються язики», їхня поведінка стає кумедно-брутальною, вони п'ють із цебра, закуску хапають, «як собаки», починають безладно танцювати, потім битися між собою. Така трансформація сценки ніби підказує: що ж від простолюдина іншого можна чекати? В цілому й «етнографічні елементи» і народна мова, й образи «мужиків» – усе набуває комічно-негативного відтінку на тлі мови книжної, персонажів благородних, стилю поважного. Очевидно, варто прислухатися до міркувань М. Петрова, котрий вважав, що вже у XVII ст. народний говір «різко відокремився від літературної

[435]Грицай М.С, Микитась В.Л., Шолом Ф.Я. Давня українська література. – К., 1989. – С. 267.
[436]Білецький О.І. Зібрання праць: У 5 т. – Т.1: Давня українська і давня російська літератури. – К., 1965. – С. 322.

мови південноруських письменників, як щось викривлене, спотворене і карикатурне, зробився предметом для насмішок і, за прикладом польських письменників, став використовуватись лише в комедіях та карикатурних пародійованих діалогах і сценах, в безсоромних пісеньках і т.п.»[437].

Така доля була й в інтермедій, якщо їх розглядати в контексті постановки шкільної драми. Та коли їх виділити як самодостатній жанр, то вже до літературної сфери їх важко віднести. Той факт, що чимало інтермедій втрачено, свідчить: ці твори могли існувати як фольклорний витвір – в усній формі, їх не записували, їх могли поставити на будь-яке місце між діями драми, загальним сценарієм вони чітко не регламентувалися, хоч і передбачалися. В теорії драми вони визначені, як «низький» жанр, тож і були інтермедії відкриті для фольклору – і з погляду тематики, і персонажів, і художніх зображальних засобів, і мови. Автори у створенні та постановці інтермедій покладалися не стільки на текст, скільки на імпровізацію, тому й збереглися інтермедії в уривках, у комічних фрагментах. Ці твори дуже плавно влилися в бурлескну тональність художньої словесності передусім XVIII ст., тому їх «сліди» бачили і на початковому етапі становлення нової української літератури – у драматургії, гумористичних оповіданнях. Інтермедії, що мали інший художній код, ніж шкільна драма, згодилися як будівельний матеріал для нової якості письменства, хоч у колишньому вигляді практично вже не зустрічалися.

[437]Петров Н. Очерки из истории украинской литературы XVIII века. – К., 1880. – С. 12.

Так само це стосується вертепної драми, яка функціонально літературі не належить, за винятком хіба що релігійної її частини. Як і текст інтермедій, словесний супровід вертепної вистави зберігся фрагментарно, оскільки існував в усній формі. Що ж до різдвяної теми, то вона розроблялася на зразок середньовічних драм, взявши за основу євангельську легенду (книжне джерело), проте тут чимало довільної інтерпретації, апокрифічних елементів, що, зрештою, переводило літературний код – у фольклорний. До того ж у саму постановку вертепу долучалися обставини та чинники, які вели свій початок з архаїчних язичницьких обрядових дійств та ритуалів і накладалися на різдвяний сакральний зміст. Світська частина вертепного тексту увібрала в себе чимало фольклорних жанрів (приказки, прислів'я, анекдоти, пісні, замовляння, каламбури та ін.), її художній код відповідав тим тенденціям, які і призвели до зародження нової літератури на народній основі.

«Закриває» епоху візантизму Григорій Сковорода. «Філософ, – пише О. Пахльовська, – який кинув виклик Системі, ланка, що вийшла з ланцюга людей», за його власним самовизначенням, вивільнив і українську культурну ментальність з «ланцюга» візантизму (...) Так, Сковорода, мораліст і відлюдник, закриває «візантійську добу», а Сковорода – філософ свободи – відкриває шлях до «національної доби»[438].

[438]Пахльовська Оксана. Українська літературна цивілізація / Автореферат дис. докт. філол. наук. – К., 2000. – С. 52–53.

ЖАНРОВА ПРИРОДА ТВОРІВ ІВАНА ВИШЕНСЬКОГО

Постать і літературна творчість Івана Вишенського, незважаючи на значну кількість різноаспектних досліджень, на сьогодні, як це не парадоксально, виявилась маловивченою і малознаною у своїй глибинній сутності. Іван Франко вклав в образ Вишенського свої громадські ідеали та духовно-інтелектуальні пошуки, Михайла Грушевського цікавили його погляди на церкву і суспільство, Михайло Возняк побачив у ньому не так полеміста, як поета і красномовця, ортодокси вбачали у творах Вишенського підтвердження свого правовірства, традиціоналісти – захист візантійських цінностей, атеїсти – боротьбу з церквою, зокрема з католицьким кліром, українські патріоти – захист інтересів свого поневоленого народу. І найновіші праці В. Шевчука, Г. Грабовича, Н. Поплавської, Л. Ушкалова – це було тільки наближення до Вишенського, а він і досі залишається на недосяжній межі – самобутній письменник, теологічний філософ, яскрава особистість, таємнича і непізнана постать.

Досі дослідники Вишенського звертали увагу здебільшого на зміст його творів, і найбільше тут зробили, звичайно ж, І. Франко та М. Грушевський. Принагідно деякі інші автори зауважували своєрідність мови і стилю творів. Про жанрову природу тих творів майже нічого не сказано. Можливо, не було потреби або розмова про це видавалася несуттєвою.

І. Франко, наприклад, вважав, що Вишенський вдавався у своїй творчості до такої популярної ще за часів греко-римських, а згодом і за часів ранньовізан-

тійських літературної форми послань (або листів): «Жива натура нашого автора, проявляючися в його писаннях, так і перла його до форми листа, т.є. до того, щоб промовлялти лице в лице до свого суперника чи прихильника, переконувати не самою силою абстракційно-богословських аргументів, а моральним і психологічним впливом особи на особу, живого слова, тону, колориту бесіди (...) Форма посланія, свобідна, безпретенсіальна і заразом інтимно-суб'єктивна, відповідала найліпше його натурі, і відтепер, т.є. від початку останнього десятиліття XVI в. аж до кінця своєї літературної діяльності, він держиться її незмінно»[439].

«Пораду про очищення церкви» Вишенського І. Франко називає трактатом, а вслід за ним так означує цей твір і М. Возняк[440]. М. Грушевський вбачав у ньому елементи повчання, тоді як інший твір – «Извіщеніє краткоє о латинской прелести» – іменує трактатом[441]. Різнобій у жанрових означеннях творів Вишенського спостерігаємо у М. Возняка. Згадане «Извіщеніє» він називає «короткою повістю» (очевидно, так він переклав ключове слово цього твору), а «Обличеніє діавола миродержца» – діалогом[442], авторський означник «писаніє» переклав і потрактував як «послання»[443].

[439]Франко І. Іван Вишенський і його твори // Франко І. Зібрання творів у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 30: Літературно-критичні праці (1895–1897). – С. 71.

[440]Возняк М. Історія української літератури: У 2-х кн. – Львів: Світ, 1992. – Кн. 1. – С. 418.

[441]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. – К.: Либідь, 1995. – Т. 5, Кн. 2. – С. 125.

[442]Возняк М. Історія української літератури: У 2-х кн. – Львів: Світ, 1992. – Кн. 1. – С. 402.

[443]Там само, с. 404, 409.

Д. Чижевського у Вишенського більше цікавить стиль, тому саме в стилі він вбачає ключ до жанрових форм його творів: «Головна його спільна риса з сучасниками – ригоризм, не в якомусь негативному значенні цього слова, а в сенсі певної літературної форми, яка всі думки «вдягає» в форму промови, зворотів до читачів, закликів, закидів, запитань»[444].

І. Єрьомін, котрий у 50-х роках XX ст. впорядкував і прокоментував повне зібрання творів Вишенського, підійшов до визначення жанрової природи полемічних текстів з погляду синкретизму: «Твори Вишенського написані в традиційних жанрах «учительної» літератури – так званого соборного послання, діалогу в його найбільш простій формі, питально-відповідальній, полемічного трактату. Соборне послання «православним християнам Малої Росії» – форма, яку Вишенський облюбував більше за інші і до якої вдавався особливо часто. Правильна, якщо розглядати писання Вишенського в цілому, ця класифікація його творів за їх жанровою належністю, коли йдеться про кожен його твір, взятий окремо, потребує, однак, уточнень і поправок. Справа в тому, що Вишенський не завжди до кінця витримував свої твори у рамках того чи іншого жанру. Майже кожен його твір – своєрідний сплав всіх тих жанрів, в системі яких він писав. Діалог у Вишенського нерідко переростає в послання, послання трансформується в діалог, полемічний трактат набуває рис, які зближують його з посланням і діалогом. Серед творів Вишенського немало таких, про які важко сказати, до якого виду вони належать: так

[444]Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль: Феміна, 1994. – С. 225.

переплетені в них ознаки всіх трьох жанрів одночасно. Цьому характерному для Вишенського жанровому синкретизму (...) відповідає і «простота» композиційної структури його творів»[445].

До думки про жанровий синкретизм творів Вишенського пристав і В. Микитась: «Він удавався майже до всіх жанрів тодішньої полемічної літератури – послання, памфлету, трактату, діалога, які часом поєднувалися в одному й тому ж творі»[446].

Звичайно, найлегшим буде складне за своєю жанровою природою літературне явище визначити як жанровий синкретизм, хоч з огляду на вище процитоване слід міркувати про жанровий синтетизм. Проте варто спробувати у тому синтетизмі віднайти жанрову домінанту, визначитии принцип, який об'єднує всі жанрові елементи.

Передусім звернімося до авторських означень Вишенським своїх творів. У передмові до «Книжки» (1598 рік), куди увійшло десять творів, письменник зазначає: «Посылаю вам термину о лжи»[447]. Що означає «терміна» у цьому тексті? З латинської мови – terminus – означає *кордон*, *межу, кінець*, відтак «терміна» у розумінні Вишенського – *останнє попередження*, оскільки «ложь, которая над истинною у вашей земли царствует» призвела до «запустіння православної віри»; і якщо, пише автор, «не почуєте и не справите», то «в безвіріи вси погибнут»[448]. Тож в цілому

[445]Вишенский Иван. Сочинения / Подг. текста, статья и комментарии И.П. Еремина. – М.-Л.: Изд. АН СССР, 1955. – С. 265–266.
[446]Вишенський Іван. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1972. – С. 18.
[447]Вишенский Иван. Сочинения / Подг. текста, статья и комментарии И.П. Еремина. – М.-Л.: Изд. АН СССР, 1955. – С. 7
[448]Там само, с. 7.

пропонована «Книжка» – пророцтво і попередження, але не це визначає жанрові різновиди творів, які у ній вміщені. Три з них означуються словом «писаніє», інші так: «обличеніє» (побудований у формі діалогу), «порада», «извіщеніє», «загадка», «новина», а є й образна номінація – «слід краткий», інформаційна назва – «о єретиках». Твори, які не увійшли до «Книжки», мають епістолярну форму («посланіє») або інформаційну чи образну: «краткословний отвіт», «зачапка» (спір, словесне змагання), «позорище мысленноє».

Якщо виходити з авторських жанрових означень творів, то можна зробити висновок про їхню різножанровість, зважаючи на індивідуалізацію літературних форм, але й не змішуючи «писаніє» і «посланіє», вбачаючи у словах «обличеніє», «зачапка» те саме, що і «преніє», тобто діалогову форму, здавна відому у давній українській літературі.

І все-таки – що їх об'єднує, що є жанротворчою домінантою?

1. Можна було б всі ті твори назвати «посланнями» (листами) – вслід за І. Франком: «Літературна форма посланія, або листа – поетичного, релігійного, наукового чи політичного – появляється у всесвітній літературі, звичайно, на хвилях духового перелому, незвичайного оживлення, загострення противенств і суперечних інтересів, боротьби спорів, у хвилях великих інформацій. Панування такої форми в греко-римській державі бачимо, напр., в часах около народження Христа і далі, а в новішій Європі від кінця XV віку аж до 30-літньої війни. З першої з тих епох досить буде пригадати такі появи, як листи Ціцерона, Плінія молодшого, поетичні листи Горація, листи апостолів (особ-

ливо Павла), апологетів християнських і полемістів проти християнства. В другій добі бачимо поетичні листи Гуттена, знамениті Epistolae obscurorum virorum, листи гуманістів, як Скалігера, Еразма Роттердамського, Крота Рубіана, а також реформаторів, як Гуса, Лютера, Меланхтона і др. І у нас на Русі форма та прийнялася з Заходу...»[449].

На користь Франкового жанрового визначення творів Вишенського схиляє і те, що цей письменник перебував поза межами України – на Афоні, тож логічно виходить, що його тексти, призначені конкретним адресатам, писалися як послання, цілеспрямовані листи, що в цілому визначає їх писемну форму, призначення, спосіб передавання адресатам. Проте ця обставина не враховує внутрішню сутність творів, їх стилетворчий, а відтак і формотворчий обрис.

2. Можна було б, як це зробив дехто із дослідників Вишенського, врахувати оту внутрішню сутність і стиль його творів, аби проректи, що послання Вишенського скомпоновані на взірець послань апостола Павла, бо сам Вишенський найчастіше на нього посилається, перевтілюється у пророка, апостола української землі. Справді, уважне зіставлення текстів Вишенського і послань апостола Павла (особливо до римлян, коринфян, галатів, ефесян, до Солуня, Тимофія, Тита) свідчить про перегук обох авторів не лише у пафосі, змістовій ритміці, риториці, внутрішній пристрасті, а й у формі подачі своїх міркувань, звинувачень, пророцтв і закликів. Виходить, недаремно Вишенський

[449] Франко І. Іван Вишенський і його твори // Франко І. Зібрання творів у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 30: Літературно-критичні праці (1895–1897). – С. 70.

мав Павла за моральний і письменницький авторитет, часто апелював до його послань, яким імпонував відкрито і відверто. Але Вишенський – не компілятор, він самобутній письменник, ритор і стиліст, тому його твори – не відтінок чужого тексту, а виразна індивідуальна творчість.

3. Ключем до жанрової природи творів Вишенського можуть бути не стільки формальні або наслідувальні чинники, скільки загальний *пафос* його творів – пафос, який пронизує всі його тексти і визначає жанрову домінанту (слід зауважити, що поняття жанру передусім передбачає спосіб мистецького осмислення світу та художню форму організації тексту). З такого погляду до творів Вишенського найбільше підходило б таке жанрове визначення – *інвектива.*

Інвектива (лат. invektiva oratio – лайлива промова) – різкий виступ проти когось або чогось, викриття, агресивний словесний напад. Як жанр ораторського мистецтва інвектива розроблялася в античних риторських школах і відігравала помітну роль не лише в літературі, а у суспільному житті Греції та Риму (знамениті судові та політичні промови Демосфена, Ісократа, Ціцерона та ін.). Згодом інвективу взяли на озброєння християнські проповідники[450].

Жанрове означення інвективи доволі точно відображає не лише пафос творів Вишенського, а й їхні формально-змістові і стилетворчі параметри (звичайно, з певними індивідуальними відхиленнями у літературному письмі автора). Цікаво, що посилаючи християнам в Україні свою «термину о лжи», Вишенський у

[450]Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 226.

передмові до «Книжки» натякає на «духів лукавих піднебесних», з якими у нього «брань, по Павлу». І тут можна тлумачити слово «брань» як «боротьба», а можна врахувати й інше значення: «брань» як лайка, що цілком відповідає духові інвективи.

До жанрових ознак інвективи у творчості Вишенського я відніс би:

а) усний характер вислову (у формі ораторського мистецтва, церковного красномовства). У зверненні «ко прочитателю» «Книжки» Вишенський демонстративно наголошує: «А о собі аз и сам свідительство вам даю, яко грамматичского дробязку не изучих, риторичнои игрушки не видах, философского високомечтательного не слихах. Мой ест дидаскал простак, але от всіх мудрійший, который безкнижних умудряет»[451]. Заявлена «простота», отже, відмежовується від книжності, вона зорієнтована на такого ж простого «прочитателя» – власне, на демократичне середовище. Критеріями тієї «простоти» є відповідна мова, зрозумілий і доступний стиль та уникнення складних філософських премудрощів;

б) діалогізм, однаковою мірою притаманний як посланням, так і іншим формам словесного вираження;

в) емоційна риторика у формі звинувачень, викриття, оскарження, моральних настанов, ригоризму тощо;

г) безпосереднє звернення до об'єктів викриття (єпископи, що зрадили православну церкву, Лядська земля, «лживі пастирі», єретики, «філософи латинські», «глупий русин», Петро Скарга та ін.);

---

[451]Вишенский Иван. Сочинения / Подг. текста, статья и комментарии И.П. Еремина. – М.-Л.: Изд. АН СССР, 1955. – С. 124.

д) іронія, сатира, сарказм, гротеск як формальні художні способи увиразнення свого ставлення до об'єктів зображення.

Таким чином, жанрова природа творів Вишенського значною мірою зумовлена інтровертними психологічними чинниками, що сформувалися у процесі сприймання певних релігійних та соціальних конфліктів другої половини XVI ст. та відповідної реакції на їхнє протікання на теренах України і загалом – «Лядської землі». Зовнішні чинники, серед яких і вплив апробованих у літературі жанрових канонів, відіграли тут другорядну роль. Тому домінуючим жанровим утворенням у текстах Вишенського є інвектива, що визначається стильовим характером, емоційним зарядом та ідейним спрямуванням творів Вишенського.

СКЛАДНА ПРОСТОТА ІВАНА ВИШЕНСЬКОГО

У зверненні «ко прочитателю» «Книжки» Вишенський демонстративно наголошує: «А о собі аз и сам свідительство вам даю, яко грамматичского дробязку не изучих, риторичнои игрушки не видах, философского високомечтательного не слихах. Мой ест дидаскал простак, але от всіх мудрійший, который безкнижних умудряет»[452]. Заявлена «простота», отже, відмежовується від книжності, вона зорієнтована на такого ж простого «прочитателя» – власне, на демократичне середовище. Критеріями тієї «простоти» є відповідна мова, зрозумілий і доступний стиль та уникнення складних філософських премудрощів. Така позиція Вишенського дає підстави віднести його твори до «народних послань», зарахувати до демократичного табору письменників, що й робилося не раз, зокрема і в радянські часи.

Та чи насправді Вишенський є таким послідовним у своїй простоті, як намагається це задекларувати? Виявляється, він відкидає не всяку книжність: церковні книги (Євангеліє, Часословець, Октоїх, Апостол), навпаки, радить читати і слухати, аби «жизнь вічную получити», натомість Аристотеля, Платона та інших філософів не «постигати», бо вони в «геену» можуть спровадити[453]. У зв'язку з церковною (візантійською) книжністю несподівано виринає у Вишенського мовне питання. Зізнавшись, що не вивчав «граматичного дріб'язку» і сповідує просту мову, він у «Пораді» стро-

[452]Українська література XIV–XVI ст. – К., 1988. – С. 308–309.
[453]Там само. – С. 314–315.

го застерігає: «Евангелия и Апостола в церкви на литургии простим язиком не виворачивайте»[454]. Себто Вишенський проти «онароднення» священних текстів. Їх можна тільки поза літургією «попросту толкувати і викладати». Окрім того, радить «іспити церковние всі и устави словенским язиком» друкувати. «Словенский язик», у розумінні Вишенського, – це старослов'янська мова, яка, звичайно ж, суттєво відрізнялася від «простої», народнорозмовної. Письменник стає на захист «словенского язика» неспроста, оскільки він проти латині, якою користувались у літургії католики. Його натяки на те, що «диявол толикую завист имает на словенский язик», стосуються намагань католицької церкви витіснити узвичаєний мовний субстрат із практики української освіти та богослужіння. На думку Вишенського, ті намагання мають підтримку в частини православних: «нікоториє наши на словенский язик хулят и не любят». У запалі полеміки автор «Поради» проголошує мову церковних книг «плодоноснійшою», «Богу любимшою». А тому вона така, продовжує він, що «без поганских хистростей и руководств, се же ест граматик, риторик, диалектик и прочих коварств тщеславних»[455]. Тут знову Вишенський грає у «простоту», але так і не наводить доказів, чому «словенский язик пред Богом честнійший ест и от еллинского и латинского»[456]. Та як би там не було, а полеміст не ратує за «просту мову» і сам у своїх писаннях нею не користується. На це І. Франко зауважував так: «Вишенський хоч і черпає повними пригорщами

[454] Українська література XIV–XVI ст. – К., 1988. – С. 314.
[455] Там само, с. 314.
[456] Там само, с. 315.

зі скарбниці язика народного южноруського, та все-таки не може відважитися писати зовсім попросту, покинути церковнослов'янську основу»[457].

У тлумаченні Вишенського, «поганські хитрощі» мають два основні різновиди: а) «латинські прелесті», до яких відносив і латинську мову, й освіту в єзуїтських колегіумах, і Аристотеля та Платона, і «комедії та машкари» – себто усю систему західної культури та освіти, яка йому уявлялася синонімом «зіпсуття, невіри, деморалізації і фальшивості» (І.Франко); б) народні звичаї та народна творчість, проти яких церква здавна воювала, та й Вишенським не визнавалася за «просту» – навпаки, він закликав очиститися від такої «скверни».

У «Пораді» досить таких рекомендацій. Передусім він радить заборонити ярмарки, бо вважає їх джерелом «вшетеченства (розпусти – П.Б.) и пиянства», святом «диявольским», а не традиційно динамічним, веселим та бажаним народним дійством. Вишенський проти «коляд», які також називає «диявольськими», бо вони нібито оскверняють Різдво Христове. «Щедрий вечер з міст і з сіл в болота заженіте, – пише він, – нехай з дияволом сидит, а не с християн ся ругает» Задля чистоти церкви і поваги до воскресіння Христового, на думку Вишенського, слід позбавитись від «волочильного», тобто від поздоровлень після великодньої неділі, коли дарували калач і крашанки. Це ж стосується і народного звичаю нести у поминальний день після Великодня на могилки «пироги и яйця надгробние». Виступає Вишенський і проти весняних зем-

---

[457]Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 30: Літературно-критичні праці (1895–1897). – К., 1981. – С. 211.

леробських обрядів на Юрія, коли селяни «скоки и танци» у полі чинять. Засуджує він купальське свято, оскільки бачить в «огнених скаканнях» (звичай стрибати через ритуальне вогнище, щоб очиститися від злих сил) витівки диявола. Негативно відгукується і про залишки язичницьких звичаїв на Волині й Поділлі на день Петра й Павла, бо то є «позорище християнским людем». Словом, «и другие прелести, которие би били, очистіте»[458], – підсумовує Вишенський, виступивши таким чином проти тих елементів язичницьких вірувань, котрі віками супроводжували християнські догмати і зливалися із введеними церквою обрядами та звичаями. Тут Вишенський заявляє про себе як про пристрасного прихильника візантійського типу культури і супротивника типу народного. Так він дбав про відродження релігійне, відмежовуючись не тільки від проявів нової західноєвропейської культури, а й від традиційних автохтонів, наполягаючи передусім «на зовнішній обрядовості, на релігійній формалістиці»[459].

Відкидаючи обрядові «забобони» українського народу, Вишенський відкидав і їхній словесний супровід – обрядові пісні, чим виявив загалом своє ставлення до фольклору. То правда, що він вдавався у своїх посланнях до влучних народних прислів'їв та приказок, не цурався образності народних творів, але насправді народну культуру уявляв як «руганье диявольское». Така негація має свою природу і підставу, якщо зважити на міркування, яким прохопився Вишенський у «Посланні до Домникії»: «Ни бо аз с народом завіти

[458]Українська література XIV – XVI ст. – К., 1988. – С. 322–333.
[459]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. – Т.V. – Кн.2. – К., 1995. – С. 162.

завіщевал, ниже отвіти творил, но ниже народа знаю, ниже бесідою с ними общихся и познанием зрака»[460]. Ця фраза проронена у полеміці з «паном Юрком» (лідером львівського братства Юрієм Рогатинцем), може, й не засвідчує справжнє ставлення письменника до свого народу, але принаймні виражає його кризовий настрій, коли він, довго поживши на Афоні, а потім під час короткого візиту в Україну розчарувавшись у своїх земляках, у відчаї, з позицій самооборони зірвався на те, щоб зізнатися у власній відчуженості від рідного народу.

Та здається, що схожі слова, котрі виражають ставлення до простого люду з його властивою культурою, могли б сказати й інші сучасники Вишенського, котрі ламали стріли у суперечках про віру й церкву, свідомо занедбавши ті культурні цінності, якими жив народ.

[460] Українська література XIV–XVI ст. – К., 1988. – С. 375.

ХУДОЖНІ РІВНІ «ВИКРИТТЯ ДИЯВОЛА-СВІТОДЕРЖЦЯ» ІВАНА ВИШЕНСЬКОГО

«Горизонт сподіваного» у вивченні творчості цього письменника ще недавно регламентувався настановами типу: «полеміст-сатирик», «борець проти поневолювачів народних мас», «викриття злодіянь проти народу». Знайома установка на раціоналізоване сприйняття текстів цього письменника – *про що* він писав. Давня полеміка поміж католиками та православними може зацікавити передусім істориків, релігієзнавців, а коли твори Вишенського вивчати як літературні, то природніше було б поставити завдання (і визначити «горизонт сподіваного») так: *яка* це проза? І при цьому не обов'язково спиратися на заплановане у програмі університету (і школи) «Послання до єпископів», а вибирати будь-який інший твір чи уривок з твору і поглянути на нього як на *художній текст.*

А художній текст, за сучасними науковими уявленнями (Р. Барт, Ю. Лотман, Р. Якобсон, У. Еко, Ж. Дерріда), як знакова система має декілька рівнів; відповідно, його можна сприймати на тих рівнях: святоглядно-психологічному (феноменологічному), художньо-образному (естетичному), мовно-структурному (індивідуальний стиль). Спробуймо зрозуміти з такого погляду і текст Вишенського **«Викриття диявола-світодержця»**, не випадково, мабуть, поставлене письменником першим в укладеній ним рукописній «Книжці».

«Знімаємо» святоглядно-психологічний пласт тексту, що дасть можливість збагнути причини «явлення

слова» у цьому конкретному випадку. Епіграф до твору – євангельська легенда про спокушання дияволом Ісуса Христа у пустелі; вивівши Ісуса на високу гору і показавши йому всі царства та їхню славу, диявол запропонував: «Це дам Тобі, якщо впадеш і мені поклонишся» (Матвій, 4:8–10). Це важливий момент у подальшому розгортанні тексту. Письменник прикладає легенду до Афону, де сотні ченців, зрікшись марнотного світу, добровільно обрали аскезу заради наближення до Бога. І легенда, як зазначає І.Франко, «послужила Іванові Вишенському за основу, за поетичну канву». Удавшись до такої алегорії, письменник відобразив власну внутрішню боротьбу, пов'язану з переходом од світського до аскетичного життя на Афоні (на чужині, «в пустелі»). У цій своєрідній пристрасній сповіді відтворено дихотомію (два суперечливі поняття в межах одного явища) мислення і почуттів автора. Цю дихотомію можна було б зобразити такими схемами: «Вишенський – світ», «Вишенський – Вишенський». За першою схемою, автор протиставляє себе світові «слави, розкоші, багатства», який в монолозі диявола постає досить-таки привабливим і спокусливим. «Странник» «от лиця всіх прельщаемих от диявола» пункт за пунктом відкидає ті «прелести», проте аргумент у нього лише один: прагнення поклонитись і послужити Богу. Очевидно, рішення стати ченцем було нелегким для Вишенського, але переважило те, що світ став сприйматися з омерзінням. Складніше було виправдатися перед самим собою за такий вчинок, притоптати і тінь сумніву в тому, чи правильно він робить: тут спрацьовує схема «Вишенський – Вишенський», яка виражає глибоку драму автора. За спо-

стереженням І.Франка, «в душі автора ще йде боротьба: чи лишатись йому на Афоні, чи вернути до того життя, в котрім могли манити його коли не жодні високі «дикгнитарства і преложенства», то бодай тихе життя у крузі ріднім». Видива колишнього життя знищуються аскетичною доктриною, але психологічна боротьба триває на суто вербальному рівні – у формі діалога «голяка-странника» зі спокусником-дияволом, і це діалог, скоріше, із самим собою.

Ще один пласт цього твору – образно-ліричний. І. Франко звернув увагу на те, що «концепція сього твору є, так сказати, наскрізь ліричною, без жодної науки для других (...) Автора інтересує тільки процес психологічний в його власнім нутрі, і він виливає його на папір в образовій, алегоричній формі». Ключовий образ «Викриття» – алегорія боротьби душі і тіла, божественного і мирського, цноти і гріха.

З одного боку, образ «нинішнього віку» має такі свої лики, як «слава, розкіш і багатство», що виявляються в дрібніших «деталях»: папа, кардинал, єпископ, гетьман, староста, каштелян, суддя, воєвода; для «похоті телесной» – жінка. З другого боку, цій образній системі протиставляється інша: «ученіє Христове», мудрість, «небесний титул», «Божа вічна слава», «помазанство Божіє», «похвала ангельських уст», розум, «світло істини», «простота Ісусова», богоугодництво, «небесний Єрусалим». Ці образи структурно пов'язані із світоглядним пластом тексту і відображають його психологічну заданість та напругу. Учасники діалогу – «голяк-станник» та диявол – образи-антиподи. Перший із них, як зазначено вище, співвідноситься з авторським «я», що переживає своє самостановлення. Диявол має не лише

класичні прикмети хитрого й підступного спокусника, що підбиває на гріх, а й дещо від авторського «я», що спостеріг І.Франко: «Чорт говорить тут (зокрема, про «похоть тілесну» – П.Б.) як аскет, а властиво аскет не дає говорити чортові по-чортівськи, щоб не утруднювати собі боротьби з його спокусами».

Ліричний струмінь твору, що виявляє себе в особистісних рефлексіях автора, формується і з мовностилістичних засобів як важливого чинника індивідуального стилю у «Викритті». Викриття, здавалось би, конче не вимагає форми діалогу, але зумовлюється ситуативною дихотомією роздумів автора: він сам ставить запитання і сам на них відповідає. При цьому лексичний пласт мовлення «за» і мовлення «проти» не зазнає змін (мова «странника» і мова диявола не індивідуалізуються). Авторський стиль очевидніший у стилістиці, де можемо помітити такі принципи побудови тексту, як градація, параболічність, парафраза, герметичність.

Завдяки нагромадженню однорідних понять Вишенський вибудовує довгі синонімічні ряди, які роблять фразу розгонистою, рухомою, напруженою і націленою: «И твою мисль в біді, неволи, скорби, мятежи, попечении, франсунку и уставичном промислі погребу, я тебе стражу, слугу, невольника и вязня учиню...» (характерно. що кожен такий ряд «урізається» дієсловом). Параболічність тексту полягає не лише в наявності алегоричної «точки зіткнення» в розмові «странника» і диявола, а й в окресленні концентричних кіл – спочатку в «закладанні» запитань, а потім «викладанні» відповідей, що ніби дублюють ці запитання, але з точністю до навпаки.

Диявол: «Если хочеш идолопоклонником, сребролюбцем и лихоимцем бити, я тебе митником, купцем и корчмарем учиню».

Странник: «Даш ми зась, дияволе, купцем, лихоимцем, митником и корчмарем бити, да тим лихоимством и упражнением разум свой погребу, осліплю».

Такий прийом – не просто побудова діалогу, а створення образного поля тексту, у якому кожен знак-образ однаково пов'язаний з художньо-смисловим центром. Увесь текст – це своєрідна парафраза євангельської легенди загалом і вислову диявола, винесеного в епіграф («Сия вся тебі дам, аще, пад, поклониши ми ся»). Ознаки легенди і вислову постійно «засвічуються» у тексті: «Дам ти нинішнего віка слав, роскош и багаство», «Если хочеш біскупом бити, пад, преклони ми ся, я тобі дам», «Если хочеш папіжем бити, пад, поклони ми ся, я тобі дам», «Тобі ся поклонити не хочу, Господу Богу ся єдиному поклоню и тому єдиному послужу» та ін.

Можемо зауважити прийоми герметичності тексту, які виявляють себе на рівні побудови фрази (наявність анафори та епіфори: «Если хочеш (...) я тобі дам»; Што за пожиток з того...» і текстуально синонімічні кінцеві слова – «валяю», «отиду», «посоромочон буду», «скважитись буду», «седіти буду», «отпаду», «погублю», «страчу», «осліплю» «не могу» тощо, і на рівні моделювання всього тексту: від першого слова в заголовку «обличеніє» до «амінь», причому останнє слово, наче крапка, один раз ставиться після запевнення «Богу служити», а вдруге – після прокляття «сатана, исчезни и пропади сам и з царством своим прелестним!»

На нашу думку, такий підхід до інтерпретації прози Івана Вишенського може принести естетичне задоволення, наблизити до нас письменника з архаїчної давнини живим почуттям, яке видобуде для себе наша уява, здатна проникнути в художній світ твору. Звичайно, це не просто, це спонукає до складної естетичної роботи і розширення «горизоту сподіваного», але ж хіба витончена естетична насолода-подив приходить нізвідки, хіба це не вимагає праці душі і розуму?

ПОЕМА «ЛАБІРИНТ» ХОМИ ЄВАЕВИЧА

Намагання українських істориків літератури виявити ренесансний період у розвитку вітчизняного письменства значною мірою залежить принаймні від двох таких обставин: а) вони беруться за це заняття, тримаючи «в умі» модель західноєвропейського Відродження, відтак – приміряють до неї українські літературні явища; б) вони мають у своєму розпорядженні не всі літературні факти з того періоду, який синхронізується з епохою Ренесансу, тому видається проблематичним співвідносити фрагменти з цілісною картиною і на цій підставі робити якісь висновки. Наукова ситуація тут така, що категорично стверджувати наявність Ренесансу в українському літературному процесі XV–XVI ст.[461] або заперечувати це[462] було б однаково неправильним, оскільки можна вказати ряд обставин, які перешкоджали поширенню в Україні ренесансних ідей та відповідних художніх форм, але й знайдуться аргументи і факти, що засвідчать потяг української культурної еліти до ідеології та мистецтва Відродження.

Очевидно, поки що не варто робити остаточних висновків з приводу наявності/відсутності епохи Ренесансу в українській літературі чи вибудовувати абстрактні моделі якогось «українського варіанту», а до-

---

[461]Історія української літератури X–XVIII століть: Методичні матеріали / Укл. Ю. Ісіченко, В. Яременко. – Харків, 1989. – С. 12–15.

[462]*Ziomek J.* Literatura Odrodzenia. – Warszawa, 1989; Виступ О. Пріцака на симпозіумі «Давня українська література і становлення нової української літератури» (1988) – див. відгук у ж. «Жовтень» за 1989 р, №1, С. 115.

цільніше продовжувати пошук та осмислення тих літературних пам'яток, котрі загубилися в плині літ і по-справжньому не стали об'єктом для літературознавчих студій.

Один із таких НЛО («неопізнаних літературних об'єктів») є поема «Лабіринт» Хоми Євлевича. Написана польською мовою, вона була видана окремою книжечкою 1625 року в Кракові. Не стільки про неї, скільки про її автора було згадано наприкінці XIX віку дослідниками культурно-освітньої діяльності братств С. Голубєвим[463] та К. Харламповичем[464], а сам твір ніким не розглядався ні з погляду змісту, ні з погляду художньої форми. В. Крекотень розшукав ту книжечку та опублікував текст поеми, подавши й український переклад , але не вдаючись до літературознавчої інтерпретації твору. Український переклад поеми згодом було передруковано ще у кількох виданнях[465]. Проте знову ж таки – без з'ясування її художньої вартості та специфіки.

Поему «Лабіринт» можна розглядати як літературний факт, що постав внаслідок культурно-освітнього контакту східнослов'янського православного світу із католицько-польським, що підтверджує і біографія Хоми Євлевича. Те, що твір був написаний «студен-

[463]*Голубев С. Т.* Материалы для истории западнорусской церкви // Чтения в Истор. общ-ве Нестора летописца. – 1891. – Кн. 5: Материалы. – С. 226–227.

[464]*Харлампович К.* Западнорусские православные школы XVI и начала XVII века. – Казань, 1898. – С. 362.

[465]*Євлевич Хома.* Лабіринт... / Перекл. з польської В.Крекотня // Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури. – К., 1984. – С.258–285 (*цитування тексту поеми подається за цим виданням);* Українська поезія XVII ст. – К., 1988. – С. 185–206; Українські гуманісти Відродження. Антологія: У 2 ч. – ч.2. – К., 1995. – С. 250–266.

том вільних наук» і виданий у Кракові (там дещо раніше навчалися і працювали в університеті Юрій Дрогобич, Павло Русин та інші вихідці з українських земель), дає підставу припустити, що автор поеми належав до студентів Ягеллонського університету. С. Голубєв, М. Максимович, К. Харлампович вказують на те, що з 1628 по 1632 рік (себто до самого утворення Києво-Могилянської колегії) Хома Євлевич був ректором Київської братської школи. Таким чином, під час його навчання і практичної діяльності мали місце традиційні на ті часи переходи з православного в католицький (і навпаки) світ у пошуках знань, книжних скарбів та свіжих творчих ідей, що, зрештою, й зумовило зауважені дослідниками (починаючи від Д. Чижевського) «ренесансні впливи» на українську літературу.

Лабіринт. Цей образ Хома Євлевич відродив з античності, почерпнувши смислову та художню інформацію з міфу про Міноса, котрий доручив Дедалові спорудити на острові Крит підземний палац із багатьох кімнат і коридорів, де чудовисько Мінотавр пожирав злочинців, а також людську данину з Афін (семеро юнаків та семеро дівчат). За допомогою Аріадни Тезей, якому вона дала чарівний клубок, що мав вивести з лабіринту, убив Мінотавра та звільнив Афіни від ганебної данини. В історії стародавнього світу відомі й інші лабіринти – єгипетський, самоський (на острові Самос), етруський (в Італії). Прообразом міфічного лабіринту були, очевидно, поплутані коридори і ходи підземних копалень і катакомб.

Середньовічне мистецтво, зокрема і література, не культивують образ лабіринту, хоч, наприклад, підземні ходи під замками та укріпленнями і навколо них – яви-

ще звичне і зрозуміле для тих часів, однак воно не вкладалося в ідеологічну, а відтак і в художню стратегію мистецьких витворів. Не вкладалося передусім тому, що не відповідало християнській доктрині, яка хоч і зродилася в катакомбах серед рабів-неофітів, а все ж вийшла у світ широкий.

В епоху Відродження образ лабіринту набув певних морально-етичних вимірів, і саме такий його аспект був творчо осмислений Хомою Євлевичем.

Мудрість. У поемі вихід із «заплутаної дороги» показує Мудрість – головний персонаж, що промовляє до «могилівських братчиків» (з містечка Могилів), звинувачуючи їх у моральних відступах та повчаючи, як їм далі жити. Мудрість – образ також античний: це Софія, яка, проте, в давньогрецькій міфології не має персональних рис, оскільки служить, скоріше за все, якісним визначенням богині Афіни (принаймні так у Гомера). У біблійній образній системі Мудрість (Премудрість) має персоніфікований лик, виражає «мудрість Божу». Особливо яскраво він постає у дидактичних книгах, зокрема в «Премудростях Соломона», «Премудрості Ісуса, сина Сирахового». Мудрість-Софія Афіни схожа з мудрістю Божою передусім у тому, що має космогонічну природу і функцію, тобто вибудовує та впорядковує світ. У новозавітній міфології Софія – мати трьох християнських доброчинностей – Віри, Надії, Любові, котрі облагороджують людську душу і весь світ. Для розуміння змісту поеми Хоми Євлевича важливо зауважити, що у католицькій традиції термін «софія» витісняється поняттям «церква», зате у візантійській – домінує і розвивається до символу. У києворуських літературних творах образ

Софії пов'язується з «мудрістю Божою» («Слово про Закон та Благодать» Іларіона); три головні собори на Русі (у Києві, Новгороді, Полоцьку) названі на честь Софії; на давньоукраїнському ґрунті складається іконографія, де Мудрість-Софія належить до центральних персонажів.

Тож звернення Хоми Євлевича до образу Мудрості може мати різнорідне коріння, хоч справедливо було б вбачати у цьому синтез осмислених автором античних та середньовічних традицій, що дало своєрідну художню перспективу зображення у нові часи. Відомо, що в добу Ренесансу високо цінувався людський розум, «покликаний захищати істини віри»[466] ; помітно виявив себе неоплатонізм як учення про Єдине, Світовий Розум *[підкреслено мною – П.Б.],* Світову Душу і Космос; а в ідеальній Державі Сонця Кампанелли, як і в Платона, на чолі стоять філософи та мудреці.

Мудрість – критицизм. Основний принцип структурування тексту в поемі – монологічний: мова ведеться від першої особи – Мудрості, що дає можливість умовно позбутися посередництва автора і таким чином наблизити смисл сказаного до читача/слухача. Декларуючи свої добродійні чесноти, Мудрість оцінює світ людей з погляду відповідності людських вчинків своєму моральному й інтелектуальному універсуму. А цей світ, з погляду Мудрості, «одурілий», і він «давно б вже запався» без її наглядання за ним, оскільки її справа – «блуди підмічати і з напастей усяких держави спасати». Критицизм Мудрості зумовлений насамперед

[466] *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. С.170.

тим, що «врем'я мізерне» народжує мізерних людей, котрі і змаліли в її очах через свою недоброчинність. Прикмети того омізернення та омерзіння Мудрість бачить у тому, що могилівські міщани «біднякам калитку до дна спорожнили», придбавши собі «щиросрібне начиння, єдвабні атласи, скрині талярів», а при тому на сеймах їхніх інтересів не відстоювали; у тому, що «синів до школи не люблять слати», звикли до «поганої лайки», чим знецінюють освітню та культурну справу вітчизни; у тому, що пасивні в державних справах, «чекаючи із небес печену ворону», а натомість «мають повну мірку крутійств нікчемних, / Мірку зрад та обманів, отруєнь, грабунків, / Фальшивих тестаментів, нещирих цілунків, / Дурисвітства, крадіжок, драпіжного здирства,/ Хитрого лиходійства, зрадливого вбивства».

Низка звинувачень цим не вичерпується, бо далі мовиться і про хтивість, що «мізки псує», про зневагу до вітчизняних традицій («стали до вітчизни мало не задами»); про те, що «блиск злота» «розбив правду і цноту відступить заставив», що державні мужі пиячать і з похмілля нездатні до важливих справ, та й взагалі влада нагадує клубок, де сплелися «спір, свара і звада»... – загалом кажучи, «скрізь, куди не глянь, самі лиш облуди». І це при тім, що навкруги «злидні незносні», безкультур'я, неосвіченість («літописи давні вічно лежать долі»), «наука в убожестві гине».

Мудрість, кинувши свій погляд на занепад людської громади і духу людського, вивертає напоказ нечестиве нутро передусім у житті могилівських міщан, привертає увагу до їхніх моральних вад, що потребують негайного виправлення. Така позиція відповідає

світоглядним настановам Відродження, адже діячі цієї епохи, проникаючи у «таємниці людської душі», шукали там не тільки гармонію, а й засвідчували «небувалу недостатність і слабкість людського суб'єкта» . Критицизм, який виявляє Мудрість в оцінці суспільних явищ та гріховних збочень людей, заряджений перспективою катарсису і в світоглядному сенсі перегукується з пафосом протестантизму та Реформації, що на час створення поеми уже були розповсюджені в Європі.

Мудрість – гуманізм. Загальновідомо, що смисловим, ідейним стрижнем епохи Відродження вважається антропоцентризм – як основний складник ренесансного гуманізму. Авторитетний дослідник античності та Відродження О. Лосєв констатує, що ренесансний гуманізм – це насамперед «свободомыслящее сознание и вполне светский индивидуализм», але уточнює: таке вільнодумство вбирає в себе суспільно-політичний, громадянський компонент, а також виявляє себе і в практичній сфері у формі певної моралі[467]. І все ж такий тип гуманізму характерний здебільшого західно-католицько-європейській спільноті, а в православному світі він у XV–XVI ст. мав свою специфіку. З одного боку, конфесійний бар'єр перешкоджав засвоєнню в Україні культурно-ренесансного досвіду Заходу, а з іншого – християнський гуманізм в оболонці візантійських традицій був благодатним грунтом для проростання нових гуманістичних ідей. Внаслідок цього в літературі продовжили своє життя ті надбання, що утвердили себе ще за часів Ки-

---

[467]Там само, с. 109.

ївської Русі, – патріотизм, служіння державі й церкві, громадянська активність, прагнення до освіти та книжності; концепція «природного права», котра пропагувалася на поч. XVI ст. у творах С. Оріховського, П. Русина[468], поєднувалася із заповідями Святого Письма.

З цього погляду, Мудрість задумана автором поеми «Лабіринт» як провідниця гуманістичного начала, оскільки апелює до громадянського сумління, патріотичних почуттів могилівських міщан, розраховуючи на викорінення людських вад та виправлення суспільства. Мудрість розворушує історичну пам'ять, пригадуючи, що колишня Русь «прославилась у світі зацними ділами», а Київ і Галич були символами державності та могутності українських земель, «вабили люд до себе». Русь, як і раніше, залишається щедрою на «добра які завгодно», але скористатися цим може той, хто не сподіватиметься на «фортуну мінливу», а «власним глуздом спершу все розмірить». В умовах литовського панування та загрози польсько-шляхетської агресії Мудрість закликає до зважених, але рішучих дій у відродженні колишньої державності. І дає пораду: «майте собі за приклад Македонського мужа», котрий «мудрою головою одчиняв брами», себто розумом будував свій авторитет. Відсутність власної державності пояснюється тим, що «ум кульгавий порядкує», а люд все глибше впадає у морок невігластва. За спостереженням Мудрості, у рідних краях владарюють «чужаки письменні, як птахи у місті, / Що над домом лиш

[468]Українська поезія XVII ст. – К., 1988. – С. 185–206; Українські гуманісти Відродження. Антологія: У 2 ч. – ч. 2. – К., 1995. – С. 250–266.

в'ються, поки хочуть їсти, / А наївшись, летять враз по своїх криївках». Аби підштовхнути могилівців до набуття власного глузду, Мудрість покликається на Соломона, котрий «на законі знався і з державними ділами уміло справлявся»; застерігає від заздрості, від «Марсових погроз», від спроб запомогти собі тільки грішми – все це розхитує мораль та «мізки псує». Інакше кажучи, Мудрість наставляє плекати в собі готовність до громадянської дії і державницький розум, аби стати людьми вільними та незалежними. На шляху до цього могилівцям заважає не тільки вбогість культурна, духовна, матеріальна, а й відсутність згоди:

Згоді коли посісти стіл царський на світі,
Мали б жадані літа, мабуть, наступити,
Землі, змучені здавна безупинним боєм,
Втішились би нарешті забутим спокоєм.
На лемеші гранати всі б перекували,
Шаблі криві на коси перемайстрували,
Рік і морів дороги стали б враз безпечні,
З руїн міста б устали, красиві й статечні.

Такий гуманістичний зміст вкладає мудрість у проповідування громадянського миру, в умовах якого кожному дасться «господня ласка», кожен зможе відчути себе повноцінною людиною:

Тож рук не опускайте, шляхетні слов'яни.
Треба дбати про себе, поки сили стане.

Мудрість – утопія. Поради і настанови, які подає Мудрість для виправлення громадського стану та людської істоти, можна було б назвати педагогічною утопією. Ця утопія має декілька опорних ідеологем. Перша з них, зрозуміло, «слава Божа», «Божі очі», «за-

повіді Божі» – і це цілком у дусі християнського гуманізму, котрий олюднив Бога в образі Христа і наблизив його до земних проблем людини, а поза тим залишився омріяним світочем, ідеалом, прагнення до якого (а не досягнення його) і є смислом життя. Але і цей шлях – не простий, а вузький, себто пройти у кращий світ зможуть не всі, а лише обрані.

Друга опорна ідеологема – історичне минуле України. Уже згадувалось про Русь, про Київ та Галич (знакові назви «ідеальної держави»), але й надалі Мудрість акцентує на «стародавній свободі», завдяки якій вдасться «вернути країну на ті дороги, і все, що ниць впало, підняти на ноги». А те, що колишня «свобода» не відійшла у забуття, засвідчують подвиги запорозького козацтва («Скрізь поміж людські вуха гучна слава лине / Про військо Запорозьке, до воєн придатне...»). Мілітарно-визвольний настрій, з яким Мудрість оповідає про козацтво, навіяний, очевидно, загальним піднесенням в українському суспільстві: на кінець XVI та на перші десятиліття XVII ст. (час створення «Лабіринту») припадає активізація національного руху, що був названий пізніше українськими істориками «національним відродженням».

Третя ідеологема – «дружня громада», заснована на культурно-освітніх прагненнях. Мудрість нагадує: «Того уже доходять панове львів'яни,/ Тим давно вже гордяться панове вільняни». Йдеться про міцні на той час осередки львівського та віленського братств. Для гуртування сил Мудрість радить продовжити «молоді справи», запорукою чого стануть передусім «школи новітні», які зможуть поєднати «дум зусилля щирі», викриють «хитрих лукавців», котрі збивають «із тих

стежок, що їх бог показує пальцем». Усі ці мудрі настанови завершуються патетичним закликом:

Ви ж, шляхетнії слов'яни, розплющуйте очі,
До опіки науці ставайте охочі,
Між своїми премудрих для себе шукайте
Із подякою раду мою пам'ятайте.

Поради Мудрості мають утопічний характер тому, що їхнім джерелом є здебільшого бажане, а не дійсне, ідеальне, а не реальне; Мудрість рече так, «як має бути», обходиться загальниками на кшталт: «після бурі чекайте гарної погоди», «по темряві ночі ясне сонце засяє».

Критицизм мудрості – переконливий і суголосний реаліям історичного часу, її гуманізм – привабливий, щирий, але поради – утопічні, як і письменницькі одкровення далеко пізнішого часу, коли мовилося, ніби краса порятує світ. За своїми мотивами та ілюзіями «Лабіринт» перегукується з творами визначних письменників-утопістів епохи Відродження – «Утопією» Томаса Мора та «Містом Сонця» Томмазо Кампанелли, в котрих катарсичний критицизм за принципом антитези трансформується в ідеалізацію, омріяну модель людської спільноти.

«Лабіринт» Хоми Євлевича – твір, який засвідчує потужну художню і публіцистичну снагу української поезії першої пол. XVII ст., коли вона, виростаючи із середньовічної естетики, засвоювала західноєвропейський ренесансний контекст і шукала нових форм мистецького самовираження.

АФОН В ОПИСАХ В.ГРИГОРОВИЧА-БАРСЬКОГО

Святогорські паломники. Афон (Свята Гора) здавна вважався центром православного чернецтва і святим місцем, куди паломники приходили на поклоніння. Перші християнські монахи оселилися тут у VI ст. За володарювання Костянтина Погоната (друга пол. VII ст.) весь Афон був переданий ченцям. Наприкінці XII віку тут існувало декілька десятків великих монастирів, але внаслідок піратських нападів та особливо турецького поневолення уже в першій пол. XVIII ст. їх залишилося 20, з яких 16 – грецькі, 3 – слов'янські (сербський, болгарський, руський), 1 – грузинський.

З поширенням християнства на Русі і виникненням тут чернецтва з'явилася і потреба спілкуватися з Афоном. «Повість минулих літ» розповідає про першого руського монаха Антонія, який у 1051 році ходив на Святу Гору: «Знайшовся один чоловік на мирське ім'я Антипа, із города Любеча. І вложив йому Бог у серце намір у землю Грецьку іти і монастирі, що там, подивитися. Він і подався іти на Святу Гору, і побачив тутешні монастирі, і возлюбив чернецтво»[469]. Антоній повернувся до Києва, але згодом, як сповіщає Києво-Печерський патерик, змушений був тікати на Святу Гору: «безбожний окаянний Святополк» убив братів Бориса та Гліба, «нача избивати братію свою». Лише згодом Антоній прибув із Афону на прохання Іларіона[470].

[469] Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Л. Махновець. – К., 1989. – С. 95.

[470] Абрамович Д.І. Києво-Печерський патерик. – К.: Наукова думка, 1991 (репринтне видання 1930 року). – С. 16.

Через деякий час після мандрівок Антонія паломництво здійснив ще один ігумен – Варлаам, про якого йдеться в «Житії Феодосія Печерського»: спочатку він побував у Єрусалимі, потім у Константинополі, а під час перебування на Афоні «ту успє с миром о Господь, житію конець пріять»[471]. Тіло його доправили в Київ, де поховали у монастирі блаженного Феодосія.

Інок Києво-Печерського монастиря Досифей (пом. у 1219 р.) побував на Афоні на поч. XIII ст., звідки запозичив і переніс у київську обитель чернецький чин та манеру співання псалм (зберігся уривок його опису чину та співу)[472].

З писемних джерел відомо, що в пізніші часи на Афоні жили такі відомі ченці з України: Ісакій (Борискевич-Черничицький, Святогорець), котрий на поч. XVII ст. десять літ прожив на Святій Горі у сані пресвітера; Іван Вишенський, який перебував на Афоні приблизно сорок літ (за підрахунками І. Франка) у кінці XVI – на поч. XVII ст.; там він і створив більшість своїх знаменитих послань; Йов Княгиницький, сучасник Вишенського, котрий таки повернувся в Україну і займався реформуванням монастирів в Уневі, Дермані, Угорниках, Києво-Печерській лаврі в афонському дусі[473].

З українських паломників та письменників на Святій Горі побували: монах із Чернігівщини Іполит Вишенський (повертаючись у 1709 р. із Єрусалима, зійшов на берег півострова Агіон-Орос, де за кілька місяців відвідав монастирі та описав тутешні святині); інок Мотронинського монастиря Серапіон (подорожуючи у 1749 р.

[471]Там само, с. 44.

[472]История русских монастырей. – М.. 1855. – С. 122.

[473]Франко І. Іван Вишенський і його твори // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 30: Літературно-критичні праці (1895–1897. – К., 1981. – С. 5.

до Святої Землі, зупинявся на Афоні, де обійшов усі монастирі та коротко описав їх у своєму путівнику); намісник полтавського Хрестовоздвиженського монастиря Лука Яценко (Зеленський), котрий десь року 1764 побував у святогорських ченців. Але найбільші за обсягом та найяскравіші письмові враження про Афон залишив після себе знаменитий мандрівник та письменник Василь Григорович-Барський.

Перша мандрівка. 5 жовтня 1725 року, на другому році своїх чвертьстолітніх мандрів, пішоходець з України ступив на «святу Афонську гору» і розпочав «Короткий опис», що увійде як фрагмент до його ілюстрованого власними малюнками багатосторінкового щоденника. За чотири місяці перебування на Афоні (до 1 лютого 1726 р.) Григорович-Барський послідовно обійшов усі 20 монастирів, присвятивши кожному з них лаконічну зарисовку. На той час мандрівець не міг подати про афонські обителі, як і загалом про всю Гору, ширших оповідок з кількох причин: по-перше, не будучи ченцем («не чернець я ні за статутом, ні за життям, а всього лише вдягнувся чорноризцем»[474] – для безпечнішого подорожування), він мав обмежений доступ до монастирів; по-друге, не мав через те можливості користуватися монастирськими книгозбірнями, звідки міг почерпнути різноманітну інформацію про Гору; по-третє, був ще молодий (24 роки на ту пору) і недостатньо вправний у літературному письмі.

Власне, з тієї його розповіді про афонські монастирі вийшов рукописний ескіз, у якому вже тоді було

---

[474] Григорович-Барський Василь. Мандри по святих місцях Сходу з 1723 по 1747 рік / Перекл. з давньоукр., післям. та прим. П.Білоуса. – К.: Основи, 2000. – С. 124 (*далі вказуємо сторінки цього видання у тексті*).

окреслено яскравими штрихами та лініями розмаїту картину історичного буття Святої Гори, яка майже через 20 літ по-новому буде виписана Григоровичем-Барським, уже зрілим прочанином та письменником.

А поки що в тих перших ескізних малюнках бачимо обриси монастирських споруд, серед яких виблискують своїми куполами церкви; гірське понадмор'я постає крутизною скель, пустищами та зеленими садами; у малодоступних та малолюдних місцях трапляються метохи, скити, келії-печери. Іноді сухувато-інформативна розповідь оживлюється почутою від монахів-земляків легендою чи прикрою пригодою. Всю зимову пору Григорович-Барський провів переважно в Руському (Пантелеймонівському) монастирі, удосконалюючись у церковній побожності і монастирському послуху, та водночас зумів роздивитися «всі тутешні порядки та звичаї», оглянути «чудові місця Святої Афонської гори» [138].

Друга мандрівка. Вдруге український мандрівник ступив на берег Святої Гори 12 травня 1744 року, припливши сюди кораблем з Константинополя. З часу перших відвідин Григорович-Барський побував на всіх святих місцях Близького Сходу, зокрема і в Єрусалимі та навколишніх поселеннях, відомих з біблійних часів; його шляхи сягнули узбережжя Нілу, пролягли по Сінайському півострові; на декілька літ обставини затримували його то на Кріті, то на Патмосі, після чого, зрештою, він опинився в Константинополя, де ним зацікавився російський посол Олексій Вишняков. Очевидно, на його прохання досвідчений мандрівник вирушає на Афон, щоб детально описати православні святині. Григорович-Барський вказує, що на цей раз

святогорці прийняли його інакше – «з великою приязню та повагою», бо він добре володів грецькою мовою та письмом, запоручився авторитетом руської церкви, від якої на Афоні в умовах турецького поневолення чекали допомоги, до того ж мав офіційний документ на відвідини – «фірман із Царгорода та грамоту» посла. «З огляду на ці причини, – пише мандрівник, – я все вільно і детально роздивився, і тому не лише словами описав усе, що побачив, а й ретельно зобразив те, що бачив навколо, близьке й далеке, все прекрасне, що мені довелося уздріти» [464–465].

«Широкий опис Святої гори Афону та святих і гідних хвали речей, які на ній є» (а це кількасот сторінок) становить приблизно третину всього рукопису Григоровича-Барського. Його можемо розглядати і як окремий нарис про Афон, зроблений мандрівником ретельно та сумлінно після завершення подорожі у 1745 р.

Джерела. В основі опису – безпосередні враження очевидця, котрий пішки обійшов Гору, побував у кожному монастирі по декілька днів чи тижнів, по дорозі відвідав метохи і скити. Такий спосіб пізнання у Григоровича-Барського має активний та ентузіастичний характер. Наприклад, аби пересвідчитися, що шлях на вершину Афону важкий та небезпечний, що на ній лютий холод, мандрівник зважився піднятися на неї і навіть переночував там, про що докладно оповів у щоденнику.

Інше джерело опису – розповіді ченців, від яких пішоходець з України почув чимало цікавої інформації про побут, звичаї, господарство Гори, а також легенди, перекази, різноманітні оповідки про історію монастирів, про знаменитих місцевих ченців.

Допитливість Григоровича-Барського сягала й письмових джерел, з якими він ознайомився або ще до подорожі на Афон, або вже під час перебування тут другого разу. Про це свідчать такі зауваження у тексті: «про що свідчить книга «Пролог», «сам читав у стародавніх грецьких записах», «прочитав у стародавній пергаментній книзі, в житії святого Афанасія, написаному його учнями», «було сказано в літописах кожного монастиря», «писане на пергаментних аркушах грецьке Євангеліє», «є тут хрисовули, тобто грамоти стародавніх царів», «чудова повість у грецькій книзі, яка зветься «Спасіння грішних», «були написані вірші грецькою мовою», «знайшов цю повість у бібліотеці Іверського монастиря, в давній рукописній книзі, де зібрано й багато інших чудових творів» тощо.

Структурування опису. На час складання ширшої розповіді про Афон Григорович-Барський був уже сформованим та досвідченим наратором і стилістом, до того ж він творив її після завершення подорожі у, треба думати, спокійних обставинах, що сприяли ретельній, продуманій роботі – на відміну від складних умов мандрівки, у яких написана більшість сторінок щоденника. Опис скомпоновано за схемою, якій властиві логічність, послідовність, взаємопов'язаність, раціональність. Це така схема: 1) час та обставини морської плавби до Афону; 2) загальне враження від Гори; 3) нариси про монастирі, що «стоять зі східного боку»: Лавра, Каракал, Філофей, Іверський, Котлумуш, Ставроникита, Пантократор, Ватопед, Симен, Хіландар; 4) монастирі «із західного боку»: Зограф, Кастамоніт, Дохаріу, Ксеноф, Пантелеймонівський, Ксиропотам, Симопетра, Григоріу. св.Павла; 5) заключна характеристика Афону. Опис кож-

ного монастиря має ще й окрему схему: 1) відомості з історії обителі (дата заснування, ктитори, покровителі, етимологія назви); 2) місцерозташування; 3) зовнішній вигляд; 4) опис монастирських храмів: візуальний образ споруди, внутрішнє оздоблення, чудотворні ікони та мощі; 5) опис інших будівель – трапезна, гостиниці (притулки) для паломників, лутрон (мивниця, призначена для прання одягу, бо монахи тіл не обмивають), книгозбірня, келії; 6) скити за межами монастиря; 7) монастирський чин; 8) про порядок у трапезній; 9) про церковний чин, спів і читання; 10) розповідь про чудеса, знаменитих ченців обителі, історичні та апокрифічні легенди; 11) до опису додавався графічний малюнок зовнішнього вигляду монастиря на тлі афонського ландшафту (іноді – план будівлі, зображення святинь, копії старовинних грамот тощо).

Цієї схеми Григорович-Барський дотримувався практично без одмін, та була в мандрівника особлива зацікавленість в окремих деталях опису: як художник – він милувався краєвидами, в які органічно вписувалися монастирі та скити, і винахідливо подавав словесні пейзажні замальовки; як книжник – він обстежував монастирські бібліотеки і заносив до путівника відомості про рідкісні книги та документи, які там зберігалися з давніх часів.

Міфологізація Афону. Григорович-Барський творить власний міф про Святу Гору, спираючись як на усні, так і на письмові джерела з історії Афону, розшукані ним у місцевих монастирях. Легендарний та історіографічний матеріал тут тісно переплітається і підпорядковується головному пафосові оповіді – підкреслити важливість і святість Афону. «Гора сія великая і висо-

кая» простягається у море на південь, ніби прагне поєднатися із Святою Землею, у центрі якої – Єрусалим. За древніх греків півострів називали Аполлоніадою, бо на вершині гори був поставлений золотий ідол Аполлона. Після війни з персами Гора обезлюдніла, але згодом греки поставили тут нового ідола – мармурового Афоса, звідки і пішла її назва. А коли Христос вознісся на небо, Афонська гора дісталася у спадок Богородиці, про що Григорович-Барський прочитав у книзі «Пролог», друку печерского, місяця серпня, у житії Пресвятої Богородиці». Правда, паломник, котрий у багатьох випадках виявляв хист дослідника, сумнівається в тому, чи побувала Марія на Афоні, тому що «крім Єрусалима, Галілеї та Єгипту ніде більше не подорожувала». І все-таки стверджує, що Свята Гора «молитвами та благодатями Її благословилась». Легенда про Афон була б далеко не повною, якби Григорович-Барський не виклав у своїх «Мандрах» історичне оповідання про те, як візантійський імператор Михайло Палеолог у 1285 році під впливом Риму намагався навернути афонських ченців до католицької віри. Мандрівник переказує повість із «книги старої рукописної» з Іверського монастиря, як імператор за непокору звелів частину ченців відправити «на заточеніє в Італію», а інших потопити далеко у морі. Монахів Ватопедської обителі було повішено у горах, а Зографської (болгарської) – спалено живцем у їхньому ж монастирі. Священослужителів Первомонастиря (Протат) посічено мечами. Лише ченці Ксиропотама скорилися Палеологу, але під час літургії на його честь стався землетрус і поховав під руїнами обителі зрадливих ченців. А сам імператор, побачивши те, засоромився сподіяним і покинув Гору разом із своїм воїнством.

У цій легенді святість Гори аргументується не лише її давнім походженням, благословенням і покровительством Богородиці, а й мучеництвом ченців, їхніми стражданнями за віру, які нагадують муки перших християн і святих.

Чимало інших легенд, записаних Григоровичем-Барським, розповідають про заступницю Гори Богородицю. В одній з них ідеться про Афанасія, котрий вирішив покинути Лавру, бо дуже безводне тут місце було, та зустрілася йому Марія, звеліла вдарити в камінь хрестоподібно – і забило джерело «солодке й цілюще», яке й мандрівникові пощастило бачити. В іншій легенді розповідається про інока, який перед святом виліз на церковний купол «змести порох та павутину», але підсковзнувся і мало не впав – від нещастя його вберегла Богородиця.

В опис Іверського монастиря автор вставляє легенду про чудотворну ікону Божої Матері, яка потрапила на Афон таким чином: у часи іконоборства (VIII – перша пол. IX ст. у Візантії) воїни царя Феофіла хотіли відібрати в одній доброчинній оселі ікону Богородиці; господиня дому всю ніч молилася її образу, потім опустила ікону в море, а та «стала прямо, як вітрило корабля, і попливла на захід сонця», прямо в Іверський монастир, куди жінка відразу ж послала, благословивши, і свого єдиного сина». З цією іконою пов'язано ряд чудес, які Григорович-Барський заносить до свого твору [530–534].

Із чудесними діяннями Матері Божої пов'язане заснування більшості монастирів на Афоні, про що свідчать занотовані мандрівником численні легенди. Зокрема, про заснування Ватопеда сказано, що під час

морської бурі з корабля випав син візантійського царя Феодосія Аркадій, якого викинуло хвилею на Афон. Сталося це чудо тому, що юний царевич благав: «Пресвятая Богородице, допоможи мені» – тому й опинився на суходолі, на Святій Горі, на місці, де нині монастир, під купиною, що колись іменувалася – Благовіщення» [567]. У формі сюжетно-динамічної новели переказує Григорович-Барський чудо , яке сталося під час нападу на Ватопедський монастир арабів. Один із монахів, аби вберегти ікону Богородиці від невірних. вкинув її разом із запаленою свічкою у глибокий колодязь. Через якийсь час після нападу врятовану ікону витягли, і свічка невгасно горіла при ній [568–569].

Таких легенд-новел є чимало у розповіді Григоровича-Барського про Афон. Автор вважав їх важливим джерелом в осягненні історії Святої Гори, тому сумлінно визбирував ті оповідання по монастирських бібліотеках, розпитував у місцевих ченців і подавав їх у нотатках, художньо інтерпретуючи, доповнюючи живими, очевидними враженнями. Такі легенди задовольняли різноманітні інтереси читача, «поширювали з вигаданими подробицями суху і стислу історичну оповідь; персоніфікували явища й сили природи, які тому ставали немов живою історією, перейнятою різними дивами»[475].

Стиль опису. Відповідно до жанру подорожніх записок, розповідь Григоровича-Барського про Афон має здебільшого *описово-інформаційний* стиль, якому притаманні раціоналізована схематичність, логічна послідовність, схильність до універсалізації та вичерп-

[475]Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К., 1993. С. 57.

ності у поданні повідомлень, насиченість різнорідною інформацією. Ті довгі інформаційні ряди, обтяжені переліками, реєстрами, кількісними характеристиками, перемежовуються авторськими оцінками, розмислами, публіцистичними відступами. Мандрівник досить вправно володіє прийомами риторики, які вивчав у Києво-Могилянській академії, а пізніше – в ораторсько-філософській школі на Патмосі, маючи у своєму розпорядженні різномовну лектуру, передусім грецьку, латинську, італійську, старослов'янську.

В описі Афону, як і загалом у путівнику Григоровича-Барського, бачимо зародки *наукових студій* різноманітної тематики. Мандрівник, подібно до першовідкривачів світових просторів, ретельно фіксує *географічні* відомості про Гору: розташування відносно материка, моря, островів, інших святих місць (вказує приблизні відстані, орієнтуючи читача в просторі); клімат, рельєф, рослинний і тваринний світ. *Історію* Афону подано пунктирно, із залученням писемних джерел та переказів, у яких зафіксовано знаменні для Гори події. Та історія розширюється, деталізується і конкретизується в розповідях про окремі монастирі, а також у розділі «Про Протат і Карею». *Релігієзнавчий* аспект в історії Афону постає в оповідках та зауваженнях про те, як християнська віра утверджувалася на колись язичницькій Горі, як її намагалися навернути до католицизму, як згодом турки-мусульмани хотіли витіснити звідти християн. Правда, в історичних дискурсах та екскурсах мандрівник іноді помиляється в датах та іменах, бо черпав відомості, бувало, з усних джерел, із розповідей місцевих ченців.

Культурологічні спостереження Григоровича-Барського стосуються бачених ним афонських обрядів

та звичаїв – і то не тільки церковно-монастирських, а й побутових, господарських. Мешканці Афону – ченці та послушники – не лише «денно і нощно» молились та читали священні книги, а й займалися рукоділлям, вирощували боби, збирали маслини та виноград, точили вино, орали та сіяли, будували, торгували – про все це із щирою зацікавленістю пише мандрівник. Зазначає і таку деталь: на Гору ніколи не впускали не тільки жінок, а й птиць і тварин жіночої статі – курей, кіз, кицьок, корів [696–697].

З філологічного боку досить цінними і знаковими в описі Афону є *мовознавчі та бібліографічні* студії. В описові Григоровича-Барського найчастіше трапляються етимологічні етюди, що тлумачать топоніми та назви монастирів. Зокрема, так пояснюється ім'я Гори: «Після тривалого запустіння цих місць тут знов оселилися елліни і на вершині цієї гори збудували каплицю й поставили мармурового ідола на ймення Афос, і звідси пішла назва – Афон» [465]. Назва монастиря Котлумуш пояснена легендою: обитель будували турецькі майстри, котрі заклали його на нетривкому й вологому ґрунті, тому довго не могли закінчити роботу; коли ж досягли бажаного, то головний майстер нібито на радощах вигукнув по-турецьки: «Куртурмуш!», тобто «Звільнився!» [552].

У мовознавчих студіях автор виявляє свою обізнаність з іноземними мовами: наприклад, про старовинний храм Протат пише: «Протатон – це грецьке слово, яке слов'янською мовою означає «першість». В давнину тут існувала головна обитель, якій були підпорядковані всі інші (...) Це місце, де стоїть Протат, нинішньою грецькою мовою зветься Карес, а сербською – Карея, тобто Головна»

[556–557]. У тлумаченні назви Ватопед Григорович-Барський вдається до перекладу на українську – Дитяча Купина, «від знайденого під купиною царевича Аркадія» [568]. Свій філологічний досвід та хист мандрівник виявляє на багатьох сторінках щоденника.

Бібліографічні студії – неодмінний елемент в описі кожного афонського монастиря, бо Григорович-Барський вважав за обов'язок ретельно обстежити місцеві книгозбірні. За багато віків тут осіло чимало давніх рукописів та книг з усієї Європи, що зауважує і мандрівник: «Кажуть самі тутешні ченці, що в Лаврі колись була незліченна кількість стародавніх пергаментних книг, яких ніде не можна знайти». Чимало рідкісних документів (хрисовулів, грамот), рукописних та друкованих книг виявив Григорович-Барський і подав відомості про найцікавіші з них. Зокрема, у Лаврі св. Афанасія він бачив хрисовул, датований 1060 роком; ще один – підписаний візантійським імператором Никифором Фокою; деякі з документів – молдовські, сербські, угорські, болгарські. У монастирі Пантакратор мандрівник тримав у руках «книгу, написану на чудовому тонкому пергаменті», котру приписують якомусь Іванові Колибнику; а також Апостол, повчання Григорія Богослова, логіку, книгу Іоанна Дамаскіна, диспут про віру Феодора-філософа, Псалтир, правила та закони Олексія Комнина, «Про небесну ієрархію» Діонісія Ареопагіта, звід законів царя Юстиніана та ін. У Ватопеді Григорович-Барський бачив рукописи, датовані 1292, 1314, 1329, 1350, 1357, 1613 роками, написані в основному грецькою мовою, зрідка – слов'янською. Мандрівник переписує у щоденник їх назви в оригіналі (переважно по-грецьки), а тексти деяких із них наводить повністю. Ті описи

афонських бібліотек і досі є неоціненним джерелом для дослідників.

Визнаючи, що в розповіді про Афон переважає описово-інформаційний стиль, варто підкреслити, що автор виявив себе і чудовим стилістом та письменником з розвинутим художнім мисленням. І справа не в тім, що у свої описи Григорович-Барський вкладає живе почуття, щире подивування баченим, почутим, пережитим та охоче це передає уявному читачеві, до якого повсякчас звертається. Художність його стилю в тому, що він вміє образно відтворити замилування, емоційний трепет перед прекрасними творіннями Господа і людей («Який же язик може гідно розповісти і яке перо може докладно описати це різнобарв'я і дивовижні переливи...» [472]). Мандрівнику не властива вибірковість у зображенні Афону, він нагромаджує у своєму описі різноманітний матеріал. Громіздкі інформативні ряди, чергування загального плану зображення із сумлінним опрацюванням деталей, нарощення основних повідомлень за рахунок дрібних фактів, намагання стилістично ув'язати і поєднати те, що заноситься у твір, – все це надає опису барокової вишуканості і багатства форм.

На Афоні за останню тисячу літ побувало немало українців, та мало їхніх імен знаємо, ще менше – записаних вражень про Святу Гору. На цьому тлі описи Афону Василем Григоровичем-Барським – явище унікальне і водночас – це фундаментальна праця українського автора про знатний центр православ'я. Щира допитливість, ретельність, дослідницький та літературний хист, з яким Григорович-Барський творив свій опис, надають цій частині його великого путівника особливого колориту і поважності.

ПИТАННЯ ПСИХОЛОГІЇ ТВОРЧОСТІ В «ДІАРІУШІ» ДМИТРА ТУПТАЛА

Зацікавлення психологією творчості закономірно актуалізувалося в художньому бутті України саме в добу Бароко. О цій порі зазнає помітних змін образ автора, трансформується тип авторської свідомості – від середньовічних до модерно-барокових уявлень. Середньовічний автор усвідомлював себе виконавцем волі Божої, посередником між Словом Божим і читачами, і цей його специфічний статус був зумовлений ідеологічною настановою, яка не вимагала від нього індивідуалізованого самовираження. Він орієнтувався на апробовані літературні взірці, вишукував цитати (здебільшого у Святому Письмі), запозичував готові словесні формули, штампи, кліше: «Панування загальних місць – topoi – в літературі являло собою особливий спосіб вираження автором власних думок – за допомогою посилань на авторитети, що, без сумніву, істотно обмежувало вияв індивідуальності»[476]. Середньовічний український автор зорієнтований на самовираження через християнське самоприниження і самозаперечення. Д. Лихачов вважає таку позицію даниною тогочасному «літературному етикету»: «Письменник прагне ввести свою творчість у рамки літературних канонів, намагається писати про все «як належить», хоче підпорядкувати літературним канонам все те, про що він пише, проте переймає ці етикетні норми із різних сфер: із церковних уявлень, із уявлень дру-

[476]Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Наука, 1984. – С. 140.

жинника-воїна, із уявлень придворного, з уявлень теолога і т.д.»[477].

Індивідуалізація художньої творчості, започаткована за часів Ренесансу, у добу Бароко виливається в авторський психологізм. Людина Бароко багато розмірковує про власну душу, її цікавить стан внутрішньої зосередженості, прозріння й осяяння, неминуча суперечливість бажань та рефлексій, множинність світу, у якому вона почувається тривожно і беззахисно.

Предметом психологічної науки у XVII ст. стає емоційно-образне мислення, суть якого полягає не лише у раціональному пізнанні дійсності, а передусім веде до потаємних глибин несвідомого. Показуючи механізми самодостатності психічного, родоначальник нового вчення про неусвідомлене Готфрід Лейбніц відкинув аристотелівську теорію душі як чистої дошки (tabula rasa), розуму, в якому немає нічого, що не походило б з органів чуття. Він критикує і сенсуалістичну теорію Дж. Локка і стверджує: «Завжди буде хибним стверджувати, нібито усі наші поняття походять з так званих зовнішніх відчуттів, адже те поняття, що я маю про себе і свої думки, а отже і поняття про буття, субстанції, дії, тотожність та багато інших, беруть свій початок із досвіду внутрішнього»[478]. На цю думку звернув увагу український дослідник бароко А. Макаров, зазначивши, що багато утворюваних у процесі сприйняття уявлень залишаються поза нашою увагою, не потрапляють у поле зору свідомості або невиразно відчувають-

[477]Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – С. 90.

[478]Лейбниц Г.В. Сочинения: В 4 т. – Т.1. – М.: Мысль, 1982. – С. 152.

ся нами, набуваючи належної виразності лише у сновидіннях[479].

Сновидіння як акт самопізнання і творчого імпульсу розглядали у своїх курсах із психології професори Києво-Могилянської колегії К. Сакович, І. Гізель, С. Яворський. Зокрема, у «Трактаті про душу» К. Сакович докладно зупиняється на питаннях сну і сновидінь, пов'язуючи їх характер із властивостями людського темпераменту. При цьому він посилається на Гіппократа, Галена, Ціцерона. Автор трактату аналізує сновидіння у зв'язку з подіями, які пережила нещодавно людина, з її фаховими інтересами, з її бажаннями, отож сновидіння, на думку К. Саковича, можуть відображати об'єктивні події, явлені уві сні. «Курс натуральної філософії» І. Гізеля подає «диспут» про чуттєву душу і порушує таку психологічну проблему, як сновидіння. Учений однозначно включає його до тих психічних явищ, які відносяться до внутрішніх чуттів, пов'язаних із суб'єктивністю. І. Гізель вважає, що сновидіння є певною модифікацією внутрішніх чуттів. Чуттєва душа цікавить і С. Яворського («Психологія, або Трактат про душу»), який доводить рефлекторний принцип функціонування психічного. З погляду психології художньої творчості привертають думки ученого про фантазію (у фантазії з'являються прості образи, на основі яких відбувається комбінування окремих рис сприйнятих об'єктів), про уяву (в уяві з'єднуються між собою прості образи об'єктів, навіть тих, які віддалені за своєю природою), про пам'ять, яка зберігає минулі враження. Як зазначив В. Роменець, у

[479]Макаров А. Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – С. 72.

XVII ст. «людина вперше постала в психологічній теорії в живій плоті почуттів. Вони спонукають людину до екстравагантних вчинків, вони збурюють мислительну діяльність, відсуваючи вбік питання істинності пізнання»[480].

З такого погляду цікавим видається «Діаріуш» Дмитра Туптала, де трапляється матеріал, пов'язаний із психологією творчості. Цей щоденник, котрий уперше був надрукований 1774 року, заслуговує уваги істориків літератури передусім з погляду творчого шляху видатного українського письменника, автора знаменитих «Житій святих». У наш час ця пам'ятка була актуалізована літературознавцем-медієвістом В. Соболь, яка переклала її сучасною українською мовою і подала про неї науковий коментар. Там вона, зокрема, зауважила: «Діаріуш задокументував украй рідкісне явище, яким психологи називають процес самоактуалізації особистості, внаслідок якого досягається максимальне наближення людини до своєї істинної сутності, віднайдення свого власного єства»[481]. У своєму щоденнику Дмитро Туптало переповідає кілька своїх сновидінь, які становлять певний інтерес з погляду психології його творчості.

Перший запис про сновидіння датується 1685 роком, але у цьому випадку має значення зауваження автора за попередній рік: «Того ж місяця [червня] почав з Божою допомогою з послуху писати «Житія святих» на цілий рік. Дай боже звершити!» (с.36). Отже,

[480]Роменець В.А. Історія психології XVII століття. – К.: Вища школа, 1990. – С. 376.

[481]Соболь В. Пам'ятна книга Дмитра Туптала. – Варшава, 2004. – С. 160 (*вказуємо у тексті сторінки перекладеного В.Соболь «Діаріуша» Дмитра Туптала).*

Дмитро Туптало того року розпочав роботу над найбільшим і найвагомішим своїм твором, і можна здогадуватися, скільки для цього необхідно було внутрішньої енергії, розмислів, творчої та інтелектуальної відваги – інакше кажучи, він о цій порі був поглинутий творчою роботою. Тому й недивно, що навіть уві сні тривав цей складний психологічний процес. І приснилося йому: «В цей час бачив таке видіння: здавалося, ніби доручена була мені на доглядання якась печера, в якій спочивали мощі. Оглядаючи зі свічкою святі домовини, побачив там неначе спочиваючу святу великомученицю Варвару». Здалося, що треба було б очистити раку, і коли Дмитро торкнувся мощей, свята Варвара ожила і заговорила до нього, дорікнувши, що той читає надто короткі молитви. «Слова сії почувши від святої, почав я тужити і таки б зневірився. Але свята небавом подивилася на мене з веселим та усміхненим лицем, сказала «не бійся» та інші втішні промовила слова, яких я і не згадаю. Потім поклавши у раку, поцілував їй руки і ноги; здавалося тіло живим і вельми білим, але рака вбога і спорохніла. Жалкуючи про те, що нечистими і скверними руками та вустами наважуюся торкатися святих мощів і що не бачу доброї раки, роздумував, як би прикрасити цю труну, і почав шукати нової та багатої раки, в яку б перекласти мощі, але в ту саму мить прокинувся» (с. 36–37).

Немає сумніву, що цей сон психологічно пов'язаний із перманентним процесом творчості, і як кожен сон, цей також має свої символічні значення, які проливають світло на специфічні особливості творчої роботи. По-перше, дуже чітко прочитується алегоричний зміст сну: Тупталу видається, що він виймає з про-

трухлої раки вічно живий образ святої Варвари, і його основний клопіт – знайти кращу, багатшу раку для її мощей; інакше кажучи, Туптало своєю творчістю зважився потривожити святі мощі (образ великомучениці Варвари), аби дати їм нове оформлення, тобто викласти житіє Варвари по-новому, повніше, привабливіше з погляду літературного стилю, подати нову літературну обробку цього давнього житія. Сон фіксує, що Туптало ще не знайшов цієї нової форми, він лише в її пошуках, і ці творчі пошуки є домінантами у його психологічному настрої.

У такому контексті цікавим є образ печери, яка нібито була доручена для доглядання. «Печера, – читаємо у К.-Г. Юнга, – це місце переродження, таємний схованок, у якому повинен бути поміщений той, кому слід обновитися і народитися заново»[482]. Очевидно, початок роботи Дмитра Туптала над «Житіями святих» мав для нього особисто важливе значення, був етапним, змушував переглянути якісь старі свої психологічні і творчі установки та обновитися (докір Варвари про «короткі молитви» – то натяк на колишні стереотипи, особисті звички). Особливої ваги у цьому сні набуває співвідношення свідомого/несвідомого. Можна припустити, що Туптало у сні пройшов умовний шлях прискореного оновлення, раптово набув ясності у своїх роздумах та сумнівах, набув творчого натхнення, адже зауважує в кінці: «Відчуло серце моє певну радість» (с. 37). К.-Г.Юнг, інтерпретуючи образ печери, говорить і про «внутрішню печеру», тобто світ «вчередині себе». Зокрема, він зазначає: «Той, хто входить

[482] Юнг Карл-Густав. Алхимия снов. – СПб, 1997. – С. 289.

у печеру, тобто у ту печеру, котру кожен має в собі, або темноту поза свідомістю, він виявляє себе втягнутим у несвідомий процес трансформації. Проникаючи у несвідоме, він встановлює зв'язок з його змістом. Це може призвести до миттєвого преображення особистості у позитивному чи негативному смислі. Трансформація часто інтерпретується як продовження природного етапу життя»[483].

Таким чином, сон Туптала, описаний в «Діаріуші», засвідчив важливий момент у творчому процесі, коли вирішився якийсь внутрішній конфлікт в авторській свідомості – і відбулася трасформація в бік її суттєвого оновлення, що, очевидно, посприяло активізації, поглибленню, чіткішому усвідомленню мети своїх творчих намірів та шляхів їх реалізації.

З подальших записів видно, що ця справді титанічна робота Дмитра Туптала ішла успішно. Менш як через три роки, у березні 1688 р., він уже мав готовими для видання половину житій: «Скільки було сил, долаючи неміч, переписуючи з великих книг блаженного Макарія та з інших християнських джерел, написав Житія святих шести місяців, починаючи від вересня першого числа до лютого останнього числа, що відповідають тим великим книгам у всіх історіях та повістях і діяннях, що святими вчинені в їх подвигах та стражданнях. І вже написані ці Житія святих шануються та обговорюються деякими благородними людьми, найбільше зі святої лаври печерської» (с. 39). Усвідомлюючи важливість і трудність своєї роботи, Дмитро Туптало усе ж дотримується, як і давніші українські

[483]Там само, с. 289.

автори, топосу християнського самоприниження, що видно із звертання до московського патріарха: «Дав згоду заради житія святих, які пишуться в монастирі Батуринському мною, непотрібним рабом, у підніжжі вашому» (с.38). І це – також штрих до психологічного портрета давньоукраїнського письменника.

У записах про 1689 рік Дмитро Туптало наводить спогад про сновидіння, яке трапилося йому бачити три роки тому. Явився йому уві сні святий мученик Орест і дорікнув: «Я більше перетерпів за Христа мук, аніж ти написав». І показав йому численні рани, яких було завдано під час тортур за віру Христову. І цей сон слід розглядати в контексті психології творчості. Насамперед виникає питання, чому автор житій пригадав сон трирічної давності? Це стає зрозумілим із того, що в цей час він напружено трудиться над Житіями святих, раз по раз оцінюючи зроблене, можливо, у чомусь сумніваючись, щось переглядаючи, дослуховуючись до внутрішнього голосу. Тому й пригадався давній сон, він виринув із підсвідомості у той момент, коли актуалізувалося самокритичне ставлення автора до своїх творінь. Саме сновидіння – то своєрідна алюзія, яка стосується оцінки зробленого. Написавши 1685 року житіє Ореста, Дмитро Туптало, очевидно, мав певну творчу невдоволеність зробленим, і ця невдоволеність залягла у підсвідомість, начебто забулася, але в момент нових творчих випробувань знову про себе нагадала.

Того ж року Туптало описує ще один короткий сон, який за своєю символічною суттю перегукується з попереднім. Трапилося те в Чернігові, коли він був проповідником при архієпископі Лазареві Барановичу: «У цьому сонному видінні здалося мені, неначе я у

вівтарі перед престолом: Преосвященний архієрей сидить у кріслах, а ми всі навколо престолу, до служіння готуючись, щось читаємо. Владика раптом прогнівився на мене і сильно почав мене мучити. Слова його (бо добре пам'ятаю) такі були: «Чи не я тебе обрав, чи не я тебе назвав...» (с. 43). Туптало уві сні знітився і пообіцяв преосвященному «вчинити виправлення». Це сновидіння має виразний натяк на дві речі: по-перше, агіограф дуже переймається своєю відповідальністю за доручену справу – написання Житій святих, а по-друге, остерігається критики на свою роботу. З одного боку, особисто завищений рівень відповідальності, а з другого – страх допустити помилку, що створює відповідну психологічну напругу. Насправді невідомо, чи дорікав Лазар Баранович коли-небудь Дмитру Тупталу, але уві сні змоделювалася така можлива ситуація, ініційована переживаннями самого письменника. Тому своєрідною розрядкою у цій напрузі є обіцянка «вчинити виправлення» того, що, можливо, могло мати місце у складній, трудомісткій роботі над Житіями святих.

Як свідчать подальші записи в «Діаріуші», Дмитро Туптало постійно переймається своєю літературною справою, прагне до досконалості, дбає про високий наративний рівень своїх агіографічних творінь. В одному з листів (до патріарха Адріяна), наведених за 1690 рік, він зазначає: «Зараз уже і я, недостойний, став усерднішим. Благословення це дуже надихає мене, а від сну лінощі прокинувшись, наказане мені творю ретельно, але почуваюся невправним, бо не маю стільки всевідання та можливостей, щоб гарно довести до досконалості розпочату справу» (с. 48).

Очевидно, чим далі Дмитро Туптало заглиблювався в обробку житійної літератури, тим більше це вимагало творчих зусиль та додаткової інформації і, сказати б, наративної вправності. Проте у вище наведених міркуваннях не тільки це прочитується, а помітні і прикмети тогочасного етикету, зокрема і в осмисленні проблем авторського «я». Цей етикет проявляється здебільшого у процитованих листах, написаних, як правило, високим церковним чинам, а на інших сторінках щоденника Туптало веде розмову із собою: «Хоч і праці багато буде, але і нагорода немала від Бога приготується»; «Для здобуття слави у вічності ніякої важкої праці і ніякого довгого часу не треба жаліти» (с.64); «Щонебудь на славу Божу повинні зробити, щоб година смертна у безділлі нас не застала» (с. 67).

Свій щоденник Дмитро Туптало вів до кінця життя, тож у ньому і зафіксовані ті труднощі у творчості, які проявилися в останні роки його життя. Письменник з гіркотою пише про згасання творчої та фізичної енергії: «Є бажання, але немає сили. І очі не як колись бачать, і руки пишучі тремтять» (с. 55; запис за 1709 рік). Приблизно за рік до смерті Дмитро Туптало досить образно описав свій психологічний стан, за якого намагався довершити задумані справи: «Але неможливо скоро писати, не тільки через трудність справи, але і через мою неміч, часто знесилююсь, і Бог зна, чи зможу започатковане зробити, оскільки мої недуги перо від руки пишучої віднімають, а писця на одри валять, труну ж очам являють, про смерть думати змушують. А до того ж очі, дивлячись, мало бачать, і окуляри небагато допомагають, і рука, що пише, тремтить, і вся храмина тіла мого близька до розорення, ще ж і

ніч уся довга в часі і не допомагає мені у справі, а дні короткі і присмеркові...» (с. 68).

Навіть маючи такі перешкоди для творчості, Дмитро Туптало залишається людиною, відданою своїй справі, його прагнення мають виразно морально-етичний сенс: «І не з таким зусиллям наміряюся писати, щоб книжку скоро завершити, а лише щоб не в безділлі бути і недаремно хліб їсти» (с.66). Усвідомлюючи свою життєву вичерпаність, агіограф продовжує триматися з усіх сил за творчість, у якій і надалі бачить смисл свого життя та діяльності. Оглядаючись назад, оцінюючи зроблене, Туптало знаходить духовну втіху від споглядання трудів своїх. Тому невипадково виписує у щоденник біблійну сентенцію: «Найсолодшим буває багатьма нещастями здобутий плід» (с. 60), а в листі до рязанського єпископа Стефана зазначає: «Велика ж є відплата тим, що понесли труднощі! Не є марною праця, нею ж благорозумно управляється корабель Церкви Христової під час багатьох випробувань» (с. 61).

«Діаріуш» Дмитра Туптала – це своєрідний літературний прецедент, який має значення не так мемуарно-історичне, як значення інформаційно-креативне, оскільки передає алгоритм створення знаменної пам'ятки – Житія святих, відтворює психологічні нюанси літературної творчості в уявленнях давнього письменника.

ГРИГОРІЙ СКОВОРОДА ЯК МАНДРІВНИК: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

«Мандрівний філософ», «мандрівний поет» – це свого роду штампи, які закріпилися за Григорієм Сковородою і звично повторюються у найрізноманітніших текстах. Проте варто пильніше придивитися до філософського, художнього, побутового значення поняття «мандрівка», «мандрівник» у прикладанні його до життя і творчості цієї видатної особистості.

Текст. Мандрівка в осмисленні Сковороди асоціюється передусім із християнським тлумаченням життєвої дороги, визначеної наперед Законом Божим – «в путь ходящіи в законі Господнєм»[484]. Із цього постулату вимальовується традиційна алегорія: дорога – як повторення путі і подвигу Ісуса Христа. У «Пісні 8-й» «скорбна душа» прагне спасіння «на горах», аби, спізнавши на Голгофі муку Ісусову, зцілитися від «ран сметоносних» [с. 39]. У «Пісні 15-й» у медитавній формі проголошується: «Даждь мні ходить в Твои сліди» [с. 46]. У такій мандрівці провідником для Сковороди є «дух», який веде «на гори». Простиставляючи гори «земляним містам» (це профанний, марний простір), поет малює ідилічну картину кінцевої мети «горнього путі»: на горах «правда живет свята», там «покой, тишина од вічних царствует літ». Смисл «горнього путі» – «даби ти виспрь возлетєл», тобто рух угору, який мислиться поетом хоч і важким, проте єдиним, аби залишити «земни печали и суєтность мірских діл», – так розгортається алегорія «горнього путі» в «Пісні 2-й» [с. 35].

[484] *Сковорода Г.* Зібрання творів: У 2 т. – Т. 2. – К.: Наукова думка, 1973. – С. 34 (*далі вказуємо сторінки цього видання у тексті*).

Для Сковороди вирушити у мандрівку – це здійснити вільний вибір, що випливає із прагнення до свободи і «сродності»: «Так и мні вольность одна єсть нравна и беспечальний, препростий путь. Се – моя міра в житіи главна» [с. 40]. Звідси і зрозумілі репліки-максими в контексті «Пісні 12-ї»: «Не пойду в город багатий», «не хочу їздить на море», «не хочу за барабаном плінять городов» [с. 42]. Звільняючись від спонуки йти дорогою, яку вибрав хтось для тебе, ліричний герой прагне не просто до спокою («где тихо время біжит»), а шукає дорогу до природних начал людської духовності: «я буду на полях жить», «о дуброва! о зелена! О мати моя родна» [с. 42].

Таким чином, Сковорода намагається поєднати божественну заданість мандрівки з особистим її вибором. Саме в таких координатах мислиться і шлях до себе. У розумінні Сковороди дорога до себе – не самоціль, а об'єктивна даність, оскільки від дороги не можна ухилитися, кожна людина програмована на таку мандрівку. Це мандрівка до щастя, яке не дається людині зовні («не обрітай мя ізвнє»), бо воно – в самій людині, тож дорога до нього – це дорога до себе (філософія такого шляху обгрунтована у трактаті «Наркісс. Розглагол о том: узнай себе» і художньо виражена у «Пісні 21-й»).

Мандрівка у Сковороди набуває ще іншого образу – це рух до спокою, що є одним із парадоксів руху у тлумаченні мислителя. Вдаючись до емблематичного зображення, поет у «Пісні 17-й» надає образові дороги експресивного забарвлення: «К пристани тихой біжу и воплем плачевним глашу, воздів горі руці» [с. 47]. Апологія спокою як кінцевої мети мандрівки

(духовних прагнень) патетично розгорнута у «Пісні 24-й». Смисл мандрівки до спокою багато в чому збігається зі смислом дороги до себе. Відміна хіба що в тому, що спонукою руху до себе є жадання щастя («веселія серця»), а причиною руху до спокою є спроба уникнути спокуси і гріха, не втонути у бурхливому житейському морі. На думку Сковороди, у людини є лише дві можливості, щоб пройти шлях земний: піднятися на Сіон (у примітках поета до «Пісні 22-ї» – це «зор, стража, горница») або «путь опасєн в Ієрихон» («Ієрихон-град єсть образ суднаго міра сего и лестнаго»). У першому разі – це втеча від марного світу, боротьба зі спокусою й виконання волі Божої, а в другому – «путь гріха», добровільне віддавання себе дияволу (злу). У «Пісні 14-й» поет метафорично визначає орієнтири мандрівки, яку він обирає: «Ах, простри бодро вітрила, и ума твоєго крила, пловущи по бурном морю, возведи зіници вгору, да путь потечет прав» [с. 45]. У примітках до цього вірша Сковорода акцентує, що така мандрівка веде до спокою: «Житіє наше єсть море, тілишко – лоточка. Мислі єсть віяніє вітров. Гавань єсть блаженство» [с. 45].

Воднораз «путь прав» є спробою уникнути злих тенет, які чатують на людину повсюди і повсякчас, тому основною мотивацією мандрівки стає – «как избігнуть сіти?». У такому контексті можна зрозуміти сковородинівський образ – «путь ускій», що з'являється у «Пісні 22-й»: «Возлюби путь ускій» [с. 51]. Його інтерпретацію знаходимо у трактаті «Брань архистратига Михаила со сатаною о сем: легко біть благим»: «Сей єсть путь царскій, путь верховний, путь горній. Сим путем Енох, Иліа, Аввакум и Филипп восхищен, нє обріто-

шася в мірі. Сим путем возшел на гору Авраам вознести жертву Исаака и пріял от Бога печать віри. Сим путем возшел на гору Фасга Мойсей и упокоился. Сим путем шествует весь Израиль во обітованную землю (...) Сим путем восходят на гору Галилейскую апостоли (...) Сей єсть путь субботний, розумій – мірний [с. 270].

Образ «уского пути» у вірші не розгорнуто так широко, як у трактаті, зате в примітках автор подає тлумачення «широкого пути»: «Он широкій, сиріч роскошним путем водит юних в разбойники, сієсть в челюсти зміини и гидрини, в смертния гріхи» [с. 51]. «Путь ускій» – нелегкий, але це «путь прав», а «широкий путь» зманює та обманює, ведучи «в бездну многу». А щоб не ухилитися на цей другий шлях, необхідно вбити в собі «злу волю», яка є «ад», «пещь ада», «неситий ад» («Пісня 28-а»).

Усвідомлення множинності світу породжує у творах Сковороди розуміння множинності доріг, а відтак і різноманітних мандрівок («странствованій»): «Тот на восточний, сей на вечерній край пливет по щастьє со всіх вітрил, иной в полночной страні видит рай, иной на полдень путь свій открил» [с. 40]. Просторово-горизонтальні параметри доріг поєднуються із просторово-вертикальними, які за образною суттю ближчі до алегорично-символічних моделей з ірраціональним підтекстом: «горній путь», дорога до пекла («темний ад», «путь грішних»). Визнаючи множинність земних доріг, які обирає людина («в разний путь разбил ти нас»), вбачаючи в тому вплив «духу неситого», поет зосереджується на пошуках своєї дороги, яка у віршах має неоднакову номінацію: «беспечальний, препрос-

тий путь» [с. 40], «горній путь» [с. 39], «путь прав» [с. 45], «а мой жребій с голяками» [с. 53].

За переказом, Григорій Сковорода перед смертю заповів викарбувати на його могилі слова: «Світ ловив мене, та не спіймав». Який смисл вкладав мудрець у цей вислів, оскільки сам він ніде його не розтлумачує? Очевидно, відповідь на це питання може дати біографія, життєві принципи Сковороди, серед яких досить помітним є потреба постійної мандрівки.

Світ для філософа – це насамперед соціум, який обплутує людину всеможливими зв'язками, стосунками та зобов'язаннями, обмежуючи прагнення і свободу людини. Такий світ, тобто соціальна дійсність XVIII ст., не влаштовував Сковороду, він сприймав її як тенета, у які різним чином затягувалась людська доля. Мабуть, вперше світ посягнув на нього, коли він навчався у Києво-Могилянській академії: цариця Єлизавета, завітавши до навчального закладу, почула спів Сковороди і звеліла забрати талановитого юнака у придворну капелу у Петербург. Тільки через два роки йому вдалося вирватися звідти і знову взятися за улюблене навчання, бо не міг він учинити проти своєї «природи». Вдруге світ розставив тенета на нього, коли запропонували обрати духовний сан і влитися у києво-печерське чернецтво, від чого Сковорода рішуче відмовився. Більше того, він не завершив повного курсу навчання в академії і не став священиком, а подався в Угорщину на запрошення працювати в посольстві. Після повернення з-за кордону Сковорода спробував працювати у Переяславському, а згодом у Харківському колегіумі, проте рутинна система освіти йому не подобалась, бо не сприяла творчому розгортанню

інтелектуального і духовного потенціалу. Він залишив ці заклади, йому більше сподобалось бути домашнім учителем на хуторі Бабаї. Не обтяжуючи себе ні шлюбом, ні оселею та господарством, надалі Сковорода обрав мандри по рідному краю – це був спосіб «утечі від дійсності», уникання тенет, які раз по раз світ розставляв на його життєвій дорозі. Отож в кінці життя, підсумовуючи пройдений шлях, Сковорода міг сказати: «Світ ловив мене, та не спіймав», тобто він усвідомлював, що прожив життя так, як підказувала його «натура», реалізувавши таким чином ідею «сродності».

Контекст. *Homo viator* («людина, що йде», «мандрівник») – досить помітна і характерна постать Середньовіччя, але вона одна із багатьох постатей мандруючих людей різних епох. В усі віки дорога символізувала рух до істини. Вона розпочиналася в людині і завершувалася у людині. Чи це був Демокріт, котрий із батькового спадку вибрав гроші і потратив їх на десятирічні мандри, обійшовши десятки країн, сотні міст, але не привізши звідти ні товарів, ні більшої суми грошей. Його взялися судити за те, що промотав батькові гроші, а він прочитав суддям свій твір "Світобудова". І був виправданий, бо, мандруючи, нагромадив знання, мудрість. Чи це були Юрій Дрогобич, Павло Русин, Станіслав Оріховський, котрі мандрували у Європу «по науку», чи Іван Вишенський, який називав себе «странником», подавшись в афонські монастирі, де, здавалось, йому вдасться протистояти "дияволу-миродержцю". Чи це був Климентій Зіновіїв або Ілля Турчиновський, котрі намагалися здолати тяжіння власного дому та побутової звички і вирватися на простір

химерного у своїй множинності світу. Чи це були «мандрівні дяки», яких у дорогу виштовхували у плечі не лише бідність та нестатки, а й смак свободи, яку обіцяв безмежний простір. Чи це був Григорій Сковорода, котрий шукав дорогу до щастя, був апологетом мандрівок до себе і в собі, прихильником душевного спокою, хоч все життя його далеко не схоже на поведінку мудреця, що пізнає світ, не виглядаючи із вікна, не виходячи із двору...

Мандри барокової та просвітницької доби дещо видозмінюють головну спонуку і мотив подорожі і зміщують акцент на самопізнання та самовдосконалення, що яскраво засвідчує опис мандрівки В.Григоровича-Барського, твір, який традиційно відносять до паломницької прози. Ходіння XVIII ст. зосереджуються на моральних пошуках, і в цьому вони перегукуються із розмислами мандрівника Григорія Сковороди. В «Бесіді, нареченной Observatorium (Сіон)» сказано: «Поплови во Ієрусалим, вніиди в палаты Соломоновскія, проберись в самый Давір – храм его, вздерись хоть на Фавор, хоть на Галилею, хоть на Синай. Водворись в вертепі Вифлемском, или при Силоамі, или над Іорданом, вселися здісь в пророческія келіи, питайся с ними бобами, не пій вина и сікеры, яждь хліб и воду в міру, надінь Іліину мантію и сандаліа, опояшись Іереміиным чресленником, разміръ Іерусалимскій храм со Іезекіилем, разочти с Даніилом крючки седмин его, стань казначеем при Христе (...) А я при всіх сих знаменіях и чудесах твоих воспою в честь твою Соломоновскую пісеньку: «Суета суетствій» (...) Если не процвітет в души твоей оное понятіе, кое обитало в серці Макея и Иліи, и того единого мужа, с кім

они ведут свою на Фаворі бесіду, если для тебе не понятен и не примітен, а посему и не вкусен оный исход...» [с. 151–152].

Невипадково Сковорода оперує тут географічними і біблійними поняттями, які можна відшукати у будь-якому паломницькому творі. Мислитель ніби апелює до цих творів, умовно полемізуючи із загальновідомим стереотипом: мандрівка до святих місць звільняє від гріхів та очищає душу. На думку Сковороди, дотримання обрядової атрибутики мандрів до Святої Землі ще не означає глибокого духовного проникнення в «центр и міть, куда біет от чистаго их сердца дух правды, как из облака праволучная стріла молніина» [с. 152]. Головне – пройнятися духом, «понятіем» тих біблійних героїв, котрі ставали подвижниками віри. І в цьому контексті стає зрозумілою репліка одного з учасників «Бесіди» Якова: «Не місто святит человіка» [с. 151], а також його сентенція, що має відношення і до ходінь: «Бредут вслід владіющая моды, как овцы. А человек разуміет путь свой» [с. 153].

Про контекст мандрівок Сковороди писали Ю. Барабаш[485], Л. Ушкалов[486]. Зокрема, Ю. Барабаш цілком слушно відзначав, що у своїх мандрівках «Сковорода лише завні відрізняється від від інших «мандрівних людей» («странных людей») тієї епохи, хіба що у нього інші маршрути, несхожі конкретні спонуки, особливі супутні обставини. Не Єрусалим і Афон, а Петербург та Москва. Не паломництво, а робота в Токайській

[485]Барабаш Ю. «Знаю человека...» Григорий Сковорода: Поэзия. Философия. Жизнь. – М.: Худ. лит., 1989. – С. 77 – 152.

[486]Ушкалов Л. З історії української літератури XVII–XVIII ст. – Харків: Акта, 1999. – С. 73–87.

комісії. Не чернеча ряса, а мирський камлотний кафтан. Лінії то розходяться далеко одна від одної, то зближуються, у якихось точках пересікаються (...) Для Сковороди мандрування – це передусім духовний пошук, така форма існування, такий спосіб життя, який дає унікальну можливість відкинутись від усього другорядного, минущого, важливого лише в суто житейському плані, і зосередитися на головному. Головним же для нього стає пізнання самого себе, а через себе – людини загалом»[487]. Л. Ушкалов, розглядаючи текст Сковороди на тлі словесної творчості письменників другої половини XVII–XVIII ст., відносить його «перегринацію» до важливих складників ідеології української барокової літератури[488].

З багатьох смислів, які Сковорода вкладає у поняття «мандрівка», «дорога», «странствованіє», постає виразний символ динамічного, цілеспрямованого руху, який є самобутньою категорією філософського та художнього мислення у контексті барокової доби.

[487]Барабаш Ю. «Знаю человека...» Григорий Сковорода: Поэзия. Философия. Жизнь. – М.: Худ. лит., 1989. – С. 151.

[488]Ушкалов Л. З історії української літератури XVII–XVIII ст. – Харків: Акта, 1999. – С. 82.

АРХЕТИПНА СИМВОЛІКА У ПОЕЗІЇ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

Сковородинознавство у XX столітті збагатилося чималою кількістю різнотематичних досліджень, а проте проблема національної самобутності філософа і поета залишається мало вивченою. На це звернув увагу один із чільних нині сковородинознавців Л. Ушкалов: «На превеликий жаль, доля нашої гуманістики впродовж XX століття складалася так, що й до сьогодні, попри наявність, приміром, цікавих розглядів науки Сковороди на тлі києво-могилянської мисленнєвої традиції, «Саду божественних пісень» – у річищі української поезії XVII–XVIII століть, а мови його творів – на тлі мовної практики вітчизняного літературного бароко, *українськість* філософа в переважній більшості присвячених йому студій залишається, власне, на маргінесах. Це стосується, зокрема, сьогочасних уявлень про *сакральний первень* сковородинської творчості»[489].

«Первень» і «образуємий образ» – то, інакше кажучи, **архетип**, котрий у застосуванні до інтерпретації поетичних текстів Сковороди Л. Ушкалов пропонує розглядати «у рамцях духовного досвіду українського бароко», окресливши його сутність та метафізичну природу: «Образ як спосіб існування небесної та земної єрархії, особливий модус буття, одним із проявів якого є мистецтво взагалі і мистецтво слова зосібна»[490].

[489] Ушкалов Л. Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду. – Харків: Акта, 2001. – С.12.

[490] Ушкалов Л. Світ українського бароко. – Харків: Око, 1999. – С. 10.

Архетип традиційно трактують у руслі психоаналізу, засновком чого є визначення К.-Г. Юнга: «Колективне несвідоме як залишений досвідом осад a priori є образ світу, який сформувався у прадавні часи. У цьому образі з часом викристалізувалися риси, так звані *архетипи*, або *домінанти*. Це панівні сили, боги, тобто образи домінуючих законів і принципи реальних закономірностей, яким підпорядковується послідовність образів, котрі знову і знову переживаються душею»[491]. У К.-Г. Юнга поняття архетипу, як бачимо, позначає початкові схеми образів, які відтворюються несвідомо й апрірно формують активність уяви, а отже відбиті у міфах і віруваннях, згодом – у літературі та мистецтві, де архетипи своєрідно розгортаються у художні образи-символи. На думку швейцарського психолога, сугестивна сила художнього слова полягає в особливій здатності митця відчути архетипні форми й точно зреалізувати їх у своїх творах: «Той, хто говорить архетипами, промовляє неначе тисячею голосів (...) він підносить зображуване ним зі світу однократного і минущого до царини вічного; притому й свою особисту долю він підносить до вселюдської долі»[492].

Якщо архетип – це первісна схема, відпочаткова форма уяви, то її подальше розгортання, розростання, опредмечення, наповнення, модифікація найчастіше породжують домінантні означники, себто символи. «У широкому смислі, – зазначає С. Аверінцев, – можна сказати, що символ є обра-

[491]Юнг Карл Густав. Психология бессознательного. М.: Канон, 1996. – С. 141.

[492]Там само, с. 204.

зом, узятим в аспекті своєї знаковості, і що він є знаком, наділеним усією органічністю міфа та невичерпною багатозначністю образу»[493]. Студіювання різноманітних символічних образів засвідчує, що сама структура символу спрямована на те, аби занурити окремішне явище у стихію «первнів» буття і дати через це явище цілісний образ світу. Тут закладається спорідненість між символом і архетипом, між символом і міфом. Символ і є міф, трансформований культурним розвитком. Символ є і «похідним» образом архетипу, його ознакою, значущою «міткою», омовленою гранню, яка виражає сутність архетипа. Доречно тут звернутися до етимології терміну: символом називалися у давніх греків уламки однієї пластини, що пасували один до одного за лінією зламу, складаючи які, впізнавали один одного люди, об'єднані зв'язками спадкової дружби. У художньому тексті і досі символ зберігає єднальну, згуртовуючу природу: «сполучаючи предмет і смисл, він водночас «сполучає» і людей, що полюбили і зрозуміли цей смисл»[494]. Якщо точні науки можна позначити як монологічну форму знання (інтелект споглядає річ і висловлюється про неї), витлумачення символа є сутнісно діалогічною формою знання: смисл символа реально існує лише у межах людського спілкування, ситуації діалогу. Вивчаючи символ, ми не лише розбираємо і розглядаємо його як об'єкт, а водночас дозволяємо його творцю апелювати до нас, бути партнером нашої розумової роботи.

[493]Аверінцев С. Софія-Логос. Словник. – К.: Дух і літера, 2006. – С. 178.

[494]Там само, с. 179.

Такий діалог можна побудувати, звернувшись до «Саду божественних пісень» Г. Сковороди і спробувати виділити із тексту архетипну символіку. Одразу скажемо, що ця віршова збірка буквально насичена архетипними образами, тому звернемося лише до її початкових трьох «пісень».

У «Пісні 1-й» поетично розгорнуто роздуми на філософську тему життя і смерті. Ці роздуми подано у християнській традиції, тому панорамно зринає протиставлення – рай/пекло; то є архетипні символи післяжиттєвого існування, вибір якого залежить від характеру земного буття людини. Як християнський мораліст Сковорода застерігає від пекла, куди потрапляють після смерті неправедні душі. Там «горит огнь неугасный» – так з'являється архетипний символ пекельного вогню. Вогонь – то найдавніший архетип, який у процесі культурного поступу розгортався у різних семантичних напрямках. У вірші Сковороди спостерігаємо своєрідну дихотомію цього образу: вогонь пекельний, що спалює грішні душі, символізуючи тим покарання, – і «Перун огнист», Перунів вогонь, тобто язичницький символ вогню, оскільки Перун уявлявся богом блискавиць і грому, він давав людям вогонь, але міг ним і карати. Співіснування християнського і язичницького образів в одному тексті – річ цілком звичайна для українських барокових авторів.

Семантика вогню у цьому вірші більше схиляється до значення руйнування («жжения»), знищення, покарання й асоціюється із символікою смерті і післясмертних мук, страждань. Убезпеченням від такої злої долі є інший вибір людини – присвятити себе Хрис-

тові: «День, ночь мислит его в словѣ // Взя иго благое и бремя легкое»[495]. Смерті, «страстям и злым сластям» протиставляється «слово» (благовісне, священне) і близьке до нього за своїм значенням світло («свѣт»). Смерть (темрява, тьма) і світло – у тексті Сковороди є антонімами, а за художньою суттю – архетипними символами.

Інша антиномічна пара – вогонь і камінь. Авторський голос просить Христа: «Сотри с серца камень, зажжи в нем твой пламень» [34]. Вогонь набуває ще іншого значення – значення божественної енергії, яка має витіснити «камінь», який тут є символом «темного» у душі, яке підсвідомо здатне провокувати на гріх, «злые сласти». Закінчення «пісні» виражає сподівання на перемогу світлої енергії: «Живу в тебѣ, мой свѣт» [34].

Істотний смисл «Пісні 2-ї» виражено в епіграфі: «По землѣ ходяще, обращеніе имамы на небесѣх». Уже тут оприявнюється антитеза – земля/небо, що структурує образ символічної світобудови за допомогою основних домінант-архетипів. В авторському тексті ця антитеза набуває модифікованого характеру: «земляныи мѣста» – «горы» (гора). Якщо перший образ символізує земне життя, буденний світ, «земны печали и суетность мирских дѣл», то символ гори вміщує у своєму значенні «покой», «тишину», «правду святу». Сковороду не приваблює «весь мір сей прескверный», тому він охоче і натхненно розвиває образ гори, що асоціюється у нього з небесами, «гдѣ Іаковль господь,

---

[495] Сковорода Григорій. Вірші. Пісні. Байки.. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 34 (*далі вказуємо сторінки цього видання в тексті*).

гдѣ невечерня заря, гдѣ весь ангельскій род» [35]. Протиставивши «землю» і «небеса», поет переходить на інший регістр, анотуючи відповідну пару архетипних символів – тіло/душа («Душа наша тѣлесным не может довольна быть»). Саме душа кличе людину до висот («дабы ты выспрь возлетѣл»; «дабы возлетѣть до небес»), бо «земленному» до небес не дано долетіти, особливо коли він призвичаївся («к сему обык») до «міра прескверного». Вдаючись до морального імперативу, Сковорода не обмежується лише прямими закликами, порадами, спонуканнями зректися «земной печали», «суетности», а поступово вимальовує привабливий образ високого світу: спочатку це «гора», потім «небеса», а далі «горнный град», «страна, в коей неприступный свѣт».

«Пісня 2-а» створена 1757 року, і в ній помічаємо художній пошук у зображенні «Небесного Града», імпульсом до чого, можливо, послужили праці Аврелія Августина, зокрема «Про Град Божий» («De civitate Dei»). У 1780-х роках Сковорода у своїх філософських трактатах обгрунтує ідею «горньої республіки», яка виросла із поетичного зерна. Так, у «Книжечці о чтенії священного писанія, нареченного Жена Лотова» читаємо: «Знай, друг мой, что Бібліа есть новый мир и люд божій, земля живих, стрета и царство любви, горній Іерусалим; и, сверх подлаго азіатскаго, есть вышній. Нѣт там вражды и раздора. Нѣт в оной республикѣ ни старости, ни пола, ни разнствія – все там общее»[496]. А далі сказано ще так: «В горней республикѣ все новое: новые люди, нова тварь, новое твореніе – не так,

[496]Сковорода Григорій. Повне зібрання творів. Т. 2. – К.: Наук. думка, 1973. – С. 41.

как у нас под солнцем все ветошь ветошей и суета суетствій»[497].

Ці міркування Сковороди часом буквально перегукуються з рядками «Пісні 2-ї», у якій, звичайно, образна текстура густіша, а висловлені думки підсилені емоційністю, поетичною напругою: «Спѣши ж во вѣчну радость крыльми умными отсель//Ты там обновиш младость, как быстропарный орел» [35]. Возвиситись у «горний град» – чарівна мрія поета, його благородна настанова для інших людей, але він застерігає, що з «нечистым сердцем» неможливо сягнути високості – треба бути «чистим», тому не випадково звертається до архетипного образу води, досить розвинутого як в українській, так і в світовій фольклорній традиції[498]. Сковорода апелює передусім до магічної очищувальної сили води, поєднуючи цей образ із біблійною символікою: «Се силоамски воды! Омый скверну от очес// Омый всѣ членов роды, дабы возлетѣть до небес» [35]. Про Силоамське джерело у Біблії згадується декілька разів, зокрема у євангелістів Іоанна та Луки. Перший, розповідаючи про зцілення Спасителем одного сліпого, каже, що Господь, змішавши землю з водою і помазавши нею очі сліпому, послав його до купальні Силоамської, що той зробив і прозрів (Іоанн 9:7-11). Відомо, що із Силоамського джерела брали воду для окроплення храму, бо вона здавна вважалася священною[499].

---

[497]Там само, с. 43.

[498]Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – С. 83–88.

[499]Полная популярная библейская энциклопедия. – М.: Астрель, 2000. – С. 564.

Сковорода у своєму вірші поєднує архетипне значення води як автохтонного, так і біблійного смислу, досягаючи художньої та ідеологічної прозорості образу: дійти до «горнього града», а відтак осягти божественну суть можна тільки через очищення, «ибо сердцем нечист не может бога узрѣть» [35].

«Пісня 3-я» розпочинається знаменитим рядком: «Весна люба, ах, пришла! Зима люта, ах, прошла!». Цей рядок одразу ж оприявнює барокову антитезу: весна/зима, в основі якої – протиставлення архетипних образів розквіту і мертвотності. Додані до цих понять епітети також мають антитетичне забарвлення, хоч за звучанням досить близькі: «люба – люта».

Зима в уяві поета асоціюється із «печаллю», яка «безобразить красні села», вона пов'язана із «смертным грѣхом», якого хочеться позбутися. Зима неприємна, тому місце її в «болотах», в «подземних воротах», в «аду». Тут уявлення про підземний світ у Сковороди мають язичницький відтінок. Зокрема, болото, за давніми українськими міфами, – то «небезпечне і нечисте місце, де водяться чорти»; також був звичай «викидати на болота «нечисті» речі (старий віник, речі покійника) і сміття, яке назбиралося під час Святок»[500].

Розвиваючи тему весни (як розквіту, гармонії, молодості, свіжості, животворіння), поет вдається за допомогою символічних образів до конструювання художнього паралелізму, властивого усній творчості: «Уже сади росцвѣли и соловьев навели» – «Душа моя процвѣла и радостей навела» [36]. Перемогти зиму –

[500]Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – С. 38–39.

значить перемогти «смертный грѣх», відтак образ переможної душі трансформується в образ «божого граду», «божого саду». Виникає поетичний ланцюжок, що складається з однотипних, синонімічних символів: рай – сад – град. Власне, Сковорода вибудовує образ весни (солов'ї, цвітіння, радість, любов, мир), що має очевидне алегоричне значення: квітучий весняний сад – то «град божий», у якому «невинность – то цвѣти, любовь и мир – то плоды» [36]. Але той «град божий» зовсім не схожий на християнське тлумачення «Граду Небесного» (за Августином), а нагадує автохтонний фольклорний колорит, перейнятий із веснянок, із ліричних пісень. Це підтверджує ще один символ, до якого вдається Сковорода: «Душа моя есть верба, а ти [Бог] еси ей вода» [36]. Верба досить часто згадується у словесній творчості українців. І не тільки тому, що належить до найбільш поширених рослин майже по всій території України, а й через те, що це дерево – священне. Не випадково кажуть: «Де верба – там вода». У давнину існував культ Води, яка, за первісними уявленнями, відігравала дуже важливу роль у світобудові і разом із Сонцем та Землею творила і підтримувала життя людей. Культ Води простежується у всіх обрядах календарного циклу; поклоняючись їй, наші предки-язичники вшановували і ті рослини, що росли коло води або ж росли досить швидко – «як з води». Отже, верба має магічні властивості, здатні впливати на сили, ворожі людині.

Приблизно таке художнє тлумачення цього образу-символа бачимо і в Сковороди, лише з тією відміною, що животворним началом він хоч і називає воду, але пов'язує її з божественною енергією. Інакше

кажучи, поет робить своєрідну корекцію архетипного символа.

Образ саду і в цьому вірші (недаремно вся збірка називається «Сад божественних пісень») займає центральне місце. Як не раз відзначали дослідники української поезії XVII–XVIII ст. (В. Крекотень, Б. Криса, Л. Ушкалов, М. Сулима, А. Макаров, В. Шевчук), образ саду належить до виразних барокових символів. У Сковороди сад – весняний, розквітлий: «Всегда сей сад дает цвѣты, всегда сей сад дает плоды» [36]. «Цвѣты» – тут символ «невинности», тобто первородства, свіжості, юності, а «плоди» – то символ «любви и мира», тобто життєрадості, духовної спроможності й енергії, повноцінності, гармонії, «веселія сердца», то «ключ моих всѣх утѣх».

Підсумовуючи, відзначимо, що в поетичній творчості Сковорода неодмінно спирається на архетипи, джерелом яких здебільшого є «колективне підсвідоме» (за Юнгом), вербально зафіксоване в автохтонній усній творчості українців. Ці архетипи своєрідно поєднуються у віршах Сковороди з біблійними архетипами, оскільки співіснують у художній свідомості поета як образотворча матриця. Поет розгортає архетипні образи у своєму індивідуальному мовленні, вдаючись до символічних образів, які у тексті набувають оригінального звучання і виконують функцію моделювання неповторного художнього світу Сковороди.

КОЛАЖ У ДАВНІЙ ТА МОДЕРНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ

Запозичений з малярства та художньо-ужиткового ремесла, термін «колаж» прижився і в літературознавчій сфері, тож нині доволі часто використовується у студіях про модерну літературу, хоч поза тим немає чіткого теоретичного означення цього поняття, і, мабуть, через це поряд з ним натрапляємо і на такі визначення, як «монтаж», «аплікація», «бриколаж», «асамблаж», «центон» (вживаються на кшталт синонімів). Думається, що оця нечіткість у застосуванні названих термінів до красного письменства спричинена непослідовністю, еклектикою у поглядах на ті літературні явища, котрі ними означуються. Про що йдеться – про принцип організації художнього матеріалу? про літературні прийоми? про композиційні засоби і способи моделювання тексту? про стилістичні чи риторичні фігури? Відповісти на ці запитання можливо тільки тоді, коли окреслимо суть аналізованих понять, звівши воєдино означник та означуване, зазирнувши водночас і в етимологію слів, запозичених для літературознавчих студій з інших мов та позавербальних сфер.

Лише за єдиним українським джерелом («Літературознавчий словник-довідник») можемо довідатись, що *колаж* (франц. *collage* – наклеювання) – це «прийом, за яким на певну основу наклеювалися всілякі матеріали, відмінні за кольором та фактурою»[501], причому це стосується малярства часів кубізму і дадаїзму, а в літературі – авангардизму та футуризму. Найближча до

[501] Літературознавчий словник-довідник.– К.: Академія, 1997. – С. 360–361.

колажу за значенням – *аплікація* (лат. applicatio – прикладання), себто орнамент, художнє зображення, що виникає внаслідок накладання чи нашивання на якусь основу різноколірних шматочків паперу або матерії.

Бриколаж (франц. *bricolage* – майстрування), за К. Леві-Стросом, – спосіб творити міфологічні образи за допомогою знаків, оперуючи ними відповідно до ситуації, об'єднуючи та перетворюючи їх. Бриколаж – поняття, яке виражає способи міфологічного думання, на відміну від *асамблажу* (франц. *assemblage* – сполучення, набір), що передбачає оперування предметами, речами (чи їх зображеннями) з метою створення певних ансамблевих новотворів. Побутує в літературознавстві і термін *«центон»* (лат. *cento* – одяг чи ковдра з кольорових клаптів), але його тлумачення стосується передусім віршованих текстів[502]. А понад тим усім літературознавці та критики вдаються до означення, що виражає спосіб компонування художнього твору, *монтаж* (франц. *montage* – підйом, піднімання), тобто добір та з'єднання певних елементів, частин, зображень, деталей в одне ціле. Останнім часом в активному вжитку і термін *«інтертекстуальність»*, що з огляду на особливості змістово-формотворчої структури літературного твору мислиться достеменно універсальним.

Та повернімося до терміна «колаж». Гадаю, що це поняття з-поміж інших найбільш адекватно і містко означує *принцип* мистецького, а відтак – і літературного моделювання художнього світу. Цей принцип вимагає відповідних *прийомів* організації тексту – уве-

[502]Ткаченко А. Мистецтво слова (вступ до літературознавства). – К.: Правда Ярославичів, 1998. – С. 294.

дення до твору за допомогою монтажу різнорядної художньої інформації. Як наслідок – виникає оригінальна мозаїчна картина, елементи якої не пов'язані між собою і не детерміновані; ця строката картина поєднує у собі фрагменти, клапті, частки, деталі схопленої творчим поглядом та уявою митця дійсності. Колаж – це не просто техніка компонування твору, це – спосіб мислення і сприймання світу, внаслідок чого і зродився такий принцип підходу до відбору та моделювання словесного твору.

Пригадаймо, що давня міфологія прагнула перетворити у людській свідомості хаос – у впорядкований космос, назвати світ. Античність, що зросла на міфології, а далеко пізніше ренесанс та класицизм намагалися вдосконалити уявлюваний світ, відшукати в ньому «золоте осердя», гармонію, універсальні орієнтири. Середньовіччя у тому ж ключі шукало єдиного центру, який впорядковує, рухає за наперед визначеними законами світ і людське життя. А бароко як світовідчуття несло в собі розчарування у світові, зневіру у його впорядкованості, тому барокова картина світу побудована на дисонансах, антитезах, химерному сполученні, нагромадженні окремих деталей. Попри те, що романтизм та сентименталізм змістили центр світу в людську душу, а реалізм спробував пізнати, вивчити, проаналізувати світ, модернізм вивів на авансцену мистецтва всецінне, але розгублене і загублене у світі людське «я», відтворив розпад і розлад світу, який почав загрожувати цілісності отого «я»; зрештою, модернізм пробудив смак до деструкції, а отже – засвідчив прорив до хаосу. І коло замкнулося.

У такому контексті колаж постає в українській літературі як відгомін світоглядних тенденцій кінця XIX – поч. XXI ст. і водночас як відображення погляду на мистецтво, зокрема і на літературу, як на гру. І все ж колаж – не породження виняткового модернізму, бо дуже часто буває, що нове – то добре забуте старе. Цю відому істину вкотре можна потвердити, розглянувши певні явища в українській давній та модерній прозі.

Для з'ясування колажного мистецтва варто подивитися на нього з таких поглядів: онтологічного (*чим* є колаж?), функціонально-прагматичного (*для чого* колаж?) та формального (*з чого* колаж?). Розпочнемо з найпростішого – формального, що дозволить відповісти і на інші запитання.

1. *Колаж із різнорядних повідомлень про факти,* події, явища. У давній прозі найбільше притаманний літописам. Ось як зображена панорама 913 року у «Повісті минулих літ»: «Почав княжити Ігор після Олега. Почав цесарювати в Греках Костянтин, син Леонтів, зять Романів. А древляни заперлися в городі Іскоростені від Ігоря»[503]. Або: «У рік 6563 (1055). Прийшовши, Ізяслав сів у Києві. Зимою пішов Всеволод на торків до города Воїня і переміг торків. Приходив хан Блуш із половцями»[504]. Для літописного стилю такий колаж із непов'язаних між собою повідомлень – звичайна річ, продиктована завданням прагматичним: зафіксувати важливу історичну інформацію у її статичному вигляді, не вдаючись до коментарів та оцінок і пам'ятаючи про «економію стилю». І хоч подані по-

[503]Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Леонід Махновець.– К.: Дніпро, 1989. С. 24.

[504]Там само, с. 99.

відомлення за своїм змістом існують ніби ізольовано , а проте, за задумом літописця, мають відтворити характерну картину певного року.

Суміш різнопланової інформації (легендарно-біблійної, соціальної, очевидної) бачимо у подорожніх нотатках Іполита Вишенського (ходив до святих місць на поч. XVIII ст.) про Голгофу: «На той же Голгофі в церкві, там жиди до хреста гвоздми прибили Христа; там два престола френки держать, а третій грецкій, олтаров не маш. Тут же єсть місце, гді Христос св. Іоанну Богослову Матку свою поручал, и тоє місце френки держать, там и престол их; уход до того місця из подворья. На Голгофі лямп много, завше день і нощь горят, а все олива»[505]. У ходіннях часто зустрічається і географічний колаж: «А от Мелетина до Ахия острова верст 100; и ту лежить мученик Исидор, и в том острові рождается мастика, и вино доброє и овощь всякий»[506].

У новітній прозі, особливо у тій, де художньо-стильовою домінантою є ретроспектива (як і в літописах), колаж із різнорядних повідомлень творить не зображальну панораму, а виражальну метафору. Читаємо у Є. Пашковського (роман «Щоденний жезл»): «Доки вертаюсь додоми, на яблунях крижаніє роса (...) В хаті гелгоче радіо, дебатує парламент (...) На столі черствіє половина хлібини, крокує на місці, але долаючи прірви безчасся, будильник; наніч по горищі гасатиме за горобцями куниця; сохнуть, пахнуть живицею розпал-

[505]Путешествие іеромонаха Иполита Вишенского в Іерусалим, на Синай и Афон (1706–1707 гг.) // Православный палестинский сб. – Вып.61. – СПб, 1914. – С. 97.

[506]Житье и хожденье Данила Русьскыя земли игумена // Памятники др.-рус. лит: XII век. – М.: Худ. лит., 1980. – С. 28.

ки на грубі, собака, вистрибнувши на стільця, вмощується над духовкою (...) я ж пробую дописати листа довжиною в невідомість і повернення»[507]. Цей уривок інформує про «ліричне інтермеццо» героя, що здобув спокій у сільській хаті, а проте в ширшому контексті – це метафора безчасся, акцентована образом будильника, який «крокує на місці» та об'єднує в одне художнє ціле фрагменти дійсності, кожен з яких несе в собі метафоричний код часу, що зупинився.

У В. Медведя нанизування різнопланових «спогадальних» повідомлень часом також є способом творення синтетичної метафори: «Як поволі не стає батька (...); гуртові підглядання на закусилівському березі, як піонервожата Катерина Григорівна обнімається із старшокласниками (...) самотні дні й вечори у великій хаті (...) ще спроби наблизитися до загадкових хат на містечку, в яких ніколи не світиться проти вечора»[508]. Автор, завертаючи і вивертаючи з пам'яті спомини про сільське дитинство, розшифровує суть твореної ним метафори: «село – це метафора неможливого в неможливому», проте естетичні засади цього образу – в імпресійному колажі, де кожне враження – колоритний штрих чуттєвого малюнка у довільній перспективі.

2. *Колаж із різностильових образів, тем, мотивів.* Проза, яку подає Києво-Печерськи патерик, за своїми стильовими прикметами належить до синтетичних творінь, оскільки зіткана із текстів, що належать перу

[507]Пашковський Євген. Щоденний жезл: Роман-есей.– К.: Генеза, 1999. С. 60–61.

[508]Медвідь В'ячеслав. Спомин навиворіт // Квіти в темній кімнаті: Сучасна укр. новела.– К.: Генеза, 1997. – С. 246–247.

різних авторів. Відтак – наявність різностильових тем, мотивів та образів тут ніби запрограмована, що дає підставу говорити не просто про набір окремих оповідань-«слів» про мешканців обителі, а про колаж фрагментів, що різняться за своїм стильовим забарвленням, образами та словесною фактурою. Певної незвичності, що загалом властиво колажу, надають розповідям містичність, фантасмагоричність та візійність деяких картин, а також чудесний ракурс у зображенні ряду персонажів. Ченцю Матвію під час богослужіння привидівся біс, котрий в образі ляха обходив «братію поющу» і кидав у них квітками, після чого вони один за одним залишали церкву[509]. Так змодельовано образ спокуси. А в легенді про чорноризця Арефу, котрий, всупереч аскетичній настанові, пристрастився до збирання багатства у своїй келії, у формі видіння змальовано боротьбу ангелів та бісів «о украденном богатстві», а насправді – за душу грішного Арефи[510]. Боротьба тіла й душі передана в оповідці про Ісакія: забрались до його келії біси, заграли в «сопілки і гуслі» і спокусили затанцювати[511]. Тут бачимо зміщення планів зображення, що притаманне і колажуванню. Опріч того, кожен новий персонаж, котрий з'являється у Патерику, додає не тільки певний мотив, а й несе в собі іншу художню форму зображення та іншу стильову домінанту. У стилі житій викладено біографію Феодосія, та вже легенда про лікаря Агапіта подана в стилі авантюрної прози, а оповідь про монаха Афанасія, кот-

[509]Абрамович Д. Києво-Печерський патерик: Вступ. Текст. Примітки. – К. 1931. – С. 96.

[510]Там само, с. 120–121.

[511]Там само, с. 165–166.

рий тяжко хворів і помер, а через декілька днів ожив,– нагадує готично-магічну стильову манеру.

Опис мандрів до святих місць в цілому відповідає творчій настанові колажування: картини, образи, мотиви, тематичні пласти постійно, у хронологічній та географічній послідовності прирощуються, перетворюючись на громіздке, місцями текстурно не сполучуване словесне утворення. Але якщо деякі сторінки ходінь розглянути «крупним планом», то зауважимо той самий принцип, що характерний і для всього опису. Один з паломників XVIII ст. Серапіон, осягаючи простір (як мирський, так і сакральний) дивується множинності світу, відтворення якого у «Путнику» нагадує то мозаїчне полотно, то дивовижну аплікацію, то розмаїту словесну конструкцію. Поєднання зорових вражень та інформативного матеріалу творить багатогранну картину: «И сей город Хіос такожде другіє города превосходить; єсть бо велик весьма и украшен, церквей в нем самих християнских имієтся 300, и он протягается наипаче садами: лимоніями, португалами, померанцами и протчими деревьями, между коих деревьев, як посмотришь, превеліє всюду каменниє и високиє палати, в которих большоє время, нежели во граді, живуть господари тіх садов»[512]. Серапіон ув'язує ці різнопланові повідомлення одним реченням, довільно і не пропорційно розміщуючи образи по всій картині, від чого вона має незвичний, примхливий вигляд, бо зібрана ніби з окремих частин.

[512]Путник, или Путешествие во Святую Землю Мотронинского монастыря инока Серапиона 1749 года // Чтения в общ. истории и древн. рос. – 1873. – Кн. 3. – С. 87.

Як бачимо, довгі стилістичні ряди (не лише в Серапіона, а й В. Григоровича-Барського, В.Ліницького та інших паломників), імпресійна мозаїка, асоціативна зображальність, поєднання різноликої інформації в почленованих на синтагми довжелезних реченнях – це те, що вже траплялося в українській прозі, ще до європейського «потоку свідомості» та «словесного потоку» Є. Пашковського чи В. Медведя.

Модерні прозаїки незрідка вдаються до нагромадження різностильової і різноманітної образності у своїх текстах, що засвідчує, зокрема, роман В. Кожелянка «Дефіляда в Москві». Те, що являє собою цей твір, вже означено критикою, як «постмодерн», «пародія», «іронія», «карнавал», та все ж додамо, що цей текст більше схожий на примхливий колаж: тут волею автора поєднано Гітлера, Сталіна, Берію, Штірліца, гурт «ВВ», а ще – уривки з підручників, приватних та офіційних листів, досьє і політичних карт, навіть «твір учня 7-го класу на тему «Патос українського патріотизму в романі В. Кожелянка «Дефіляда в Москві»[513]. За принципом колажу монтує цілі сторінки і Ю. Андрухович у своїй «Московіаді» та почасти в «Рекреаціях», де ілюзія розпаду світу і збирання його із химерних клаптів різноманітного гатунку та фактури становить стильову домінанту образотворення[514]. Ще більше чудернацький колаж пропонує В. Даниленко в бурлескно-травестійній повісті «Дзеньки-бреньки», де зводить докупи у кав'ярню «Еней» українських письменників

[513]Кожелянко Василь. Дефіляда в Москві. – Львів: Кальварія. – 2000. – 160 с.

[514]Андрухович Юрій. Рекреації. Московіада.– К.: ЧАС, 1997. – 287 с.

різних епох. Знаковими об'єктами текстового полотна є спародійовані (здебільшого незлобиво, з помірним та поміркованим гумором) літературні авторитети, котрі ніби мимоволі самі себе скидають із вибудуваних у читацькій уяві п'єдесталів. В одночассі та в єдиному просторі сходяться Нестор та Касіян Сакович, Сковорода і Шевченко, Франко та Павличко, Боян та Олійник тощо, а вигадливий поділ на текстові уступи формально (та за змістом) змушує сприймати все це не інакше, як химерний історико-літературний колаж, таку собі травестію історії української літератури[515].

3. *Колаж з різноджерельних цитат (трансплантація)*. Чимало давньоукраїнських прозових текстів скомпоновано за принципом середньовічної творчості, однією з особливостей якої є звернення до авторитетних писемних джерел, звідки в готовому вигляді переносилися у нове текстуальне оточення не те що окремі вислови, а цілі уривки. «Цитати і запозичення, формуляри і кліше, – зазначає А. Гуревич, – були звичним способом висловлювання в епоху, коли авторитет означав усе, а оригінальність – ніщо (...) це був спосіб вираження автором власних думок»[516]. Тож не дивно, що у літописах, починаючи від «Повісті минулих літ» і закінчуючи Літописом Величка, часто трапляються цитати із Біблії, житій святих, праць давніх філософів та істориків; окрім того, тут є своєрідний спосіб колажування – у літопис вмонтовуються оригінальні чи містифіковані тексти документів – від дер-

[515]Даниленко Володимир. Дзеньки-бреньки // Опудало: Укр. прозова сатира, гумор, іронія 80–90-х років XX ст. – К.: Генеза, 1997. – С. 35–89.

[516]Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – С. 140.

жавних угод між Олегом та візантійським імператором до цитації листів, щоденників, промов історичних діячів епохи визвольної війни середини XVII ст. Цитатами рясніють давні церковні проповіді, зокрема Іларіона Київського, Кирила Турівського, Климента Смолятича, а в XVII ст. – Іоаникія Галятовського, Лазаря Барановича, Інокентія Гізеля, Антонія Радивиловського. Як до найавторитетнішого джерела у міжконфесійних дискусіях звертаються до Біблії письменники-полемісти у своїх трактатах і посланнях (Герасим Смотрицький, Іпатій Потій, Петро Скарга, Мелетій Смотрицький, Іван Вишенський та ін.).

Нерідко цитати вводяться в авторський текст без будь-якого означення джерела, що у давні часи не вважалося за літературний «гріх». Тому й читаємо у «Благанні» Данила Заточника запозичені із перекладного збірника афоризмів «Пчела» висловлювання про жінок як такі, що належать самому авторові: «Послухайте, жінки, слова апостола Павла, котрий каже: хрест є глава церкви, а чоловік – жони своєї (...) Добра жона – вінець мужеві своєму та безпечаліє, а зла жона – ані настанов не слухає, ні священника не шанує, ні Бога не боїться, ні людей не соромиться та всім докоряє і всіх осуджує» [517]. Данило Заточник вмонтовує у свій текст висловлювання із глави «О женах»[518], але збірник «Пчела» не називає – тільки образно обігрує цю назву у тлумаченні своєї літературної праці: «Я, княже, ні за море не ходив, ні у філософів не навчався, але був як

[517]Слово Данила Заточника // Київ. – 1993. – №11. – С. 148 (переклад із давньої книжної мови В. Горського).

[518]«Пчела»/ Подг. текста, пер. и ком. В.В.Колесова // Памятники др.-рус. лит: XIII век. – М. 1981. – С .486–519.

бджола – припадаючи до різних квітів, збираючи мед у стільники»[519].

До цитування, але іншого художнього штибу, вдаються і сучасні прозаїки. Правда, ще у 70–80 рр. XX ст. самобутній («химерний») колаж із прислів'їв та приказок, анекдотів та літературних цитат запропонував Євген Гуцало у романах «Позичений чоловік» та «Парад планет», і химерність отієї прози значною мірою пояснюється «склеюванням» чужих, здебільшого загальновідомих висловів, через що вони не подавалися як цитати, а свідомо розгорталися у «присвоєний» текст. Нині у так званій «постмодерній прозі» подибуємо літературний колаж із цитат Рябчука, Римарука, Моррісона – наприклад, у романі К. Москальця «Вечірній мед», у якому автор не лише цитує відомих йому літераторів, а й запозичує назви для частин свого твору, вплітає у текст фрагменти віршів, виділяючи їх курсивом і пропонуючи читачеві скласти ці фрагменти у первинну цілість[520]. Та ще Іздрик у книзі «Подвійний Леон. Istoria хвороби» затіває словесні ігрища, елементом яких є колаж із цитат. Часом такий спосіб текстотворення переходить у надмір: головний герой Леон стає учасником змішаних сцен із п'єс Мрожека, Беккета і Йонеско (такий собі «герой-цитата»), іноді автор запозичує уривки із своєї попередньої книги «Воццек», у якій також цитує ще когось[521]. Як зазначає один критик, читання такого тексту «за ступенем розумових навантажень дорівняється до гри в шахи.

[519]Там само, с. 148.

[520]Москалець Костянтин. Рання осінь. – Львів: Ієрархія, 2000. – 144 с.

[521]Іздрик. Подвійний Леон. Istoria хвороби. – Ів.-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. – 204 с.

Зрештою, цитата – не тільки вияв ерудиції, а й криза авторського мовлення», яку автор прагне розв'язати колажем із цитат і самоцитат[522]. Микола Закусило у романі «Грамотка скорблячих» поєднав експресивну енергетику плачів-голосінь з містифікованою «документалістикою» – стилізовані під поліський діалект оповідки, листи конкретних людей, цитати з газет, вірші. Такий колаж із «прямої мови» має світоглядну підоснову: у романі йдеться про перманентні наслідки чорнобильської трагедії – світ, який стояв віками, самоорганізовувався і постійно відтворювався, розпадається в кінці XX століття на наших очах; це світ поліського села з його побутовим укладом, традиціями, звичаями, мовою. Автор хоче склеїти, сколажувати докупи у своїй душі цей світ, але марні намагання, і ця неминучість розпаду та очужіння рідного хронотопу пронизує текст трагічним болем[523].

4. *Колаж із непов'язаних між собою рефлексій (наївне структурування)*. Самоаналіз, роздуми над власним психологічним станом загалом не характерні давній прозі, оскільки індивідуальне начало було у ній мало розвинуте, але не чуже зовсім, про що свідчать такі твори, як «Благання» Данила Заточника, деякі полемічні послання Івана Вишенського (наприклад, «Обличеніє диявола-миродержця»), окремі описи паломницьких мандрів. Зокрема, психологічний підтекст подорожі рельєфно постає у відтворенні складних і суперечливих почуттів та вражень В.Григоровичем-

[522]Антипович Тарас. Фіктивна біографія Іздрика // Книжник-review. – 2000. – №5. – С. 10.

[523]Закусило М. Грамотка скорблячих. – К.: Юніверс, 2001. – 243 с.

Барським. Зображення ним несприятливих умов мандрівки передає внутрішню напругу людини, яка незатишно почувається у ворожому їй світі. А стилістично та напруга постає у нанизуванні без певної логічної послідовності рефлексій, спричинених осмисленням власного внутрішнього стану. Умовно це можна було б назвати наївним структуруванням тексту: схоплені свідомістю відчуття, почуття, передчуття накладаються на тло загального настрою. Подорожуючи по Італії, Григорович-Барський загубив патенти, тобто документи, які дозволяли безборонно мандрувати по країні. Він дуже цим засмутився і, описуючи нові враження, то там, то тут вплітає свої переживання з того приводу в текст. До того ще й нога у нього розболілась: «Було мені дуже сумно, – пише він, – бо ще не минула перша журба, як загубив я патенти, а тут наспіла й друга»[524]. Гнітючий настрій, що виливається на сторінки подорожнього щоденника стає ще похмурішим, коли Василя, хворого (розпочалась гарячка), без патентів, харчів та грошей, покидає його супутник Ліницький. Імпульсивні рефлексії накладаються одна на одну: «Там я й лежав п'ять днів, і страждав од немочі, яка мене кидала то в холод, то в жар. Один тільки Бог знає, скільки мук я витерпів тоді від голоду, спраги і хворості, і не міг просити милостиню через свою слабість, і не мав за що купити собі харчів, ніхто не допомагав мені, ніхто не доглядав, крім одного тільки Бога-Вседержителя. Тяжко боліло тоді моє серце, і з великого жалю нарікав і з плачем не раз проклинав супутника

[524]Григорович-Барський Василь. Мандри по святих місцях Сходу з 1723 по 1747 рік / Переклав з давньоукр. Петро Білоус. К.: Основи, 2000. – С. 54.

свого Юстина, тому що він покинув мене в такій скруті і в такому нещасті, та й, просто кажучи, в чужій землі та в лиху годину...»[525]. А далі розгортається гостра інвектива з приводу невірності у дружбі та про гуманні стосунки між людьми.

Для модерної прози подібне структурування тексту, засноване на довільному нагромадженні рефлексій задля створення еспресивного психологічного малюнка, є досить помітною прикметою. Візьмімо для прикладу прозу Є. Пашковського: «І жодного живого голосу поряд. До лиха самотність! коли не пишеш, вона стає одомашненим звіром із зубиськами вовка (...) до ката таку приблудину! сила волі може все! ти дещо виніс – то ж спробуй знову; повинно вийти, повинно, попробуй, забудь про все, відкинь всі жалі і прикрощі – і довірся вигадці (...) поки не думаєш про далеких і ближніх, помалу збуваєшся нажитих літ і стаєш щасливим, мов підліток (...) ти сам у хаті, ти чуєш тишу (...) із авторучкою в руці глянеш за вікно і побачиш підлітка; он він спішить через грудкуваті, скуті морозом, городи, через вицвілі межі (...) *та, що чигає на всіх,* не виказувала своєї присутності, а впам'ятовувала кожного в лице – і тобі, котрий вдивлявся в сутінь під кригою найдовше, тобі плеснула в очі жалким і жалісним поглядом, даруючи проникливість зору (...) люди стали обставинами; скільки їх не зрікайся, не витрушуй із себе, вони пролізли в пам'ять, як шашіль в ікону; точать, точать; півжиття вгробив на писанину, а й разу не почув: дякуєм (...) я шукав чистого медозбору, а навкруг блекота і нектар з отрутою (...) люд-

[525]Там само, с. 58.

ство проходить повз тебе і ти не маєш де прихилити голову...»[526].

Добираючись по декількох сторінках до кінця цього прозового уступу, розуміємо, що це болісний роздум про потрібність рідного слова, літератури, про її значення для себе і для людей, про впокорення та про збурення себе словом, у якому – пласти і пласти прожитого не лише тобою, а народом за багато віків... Але цей наш коментар починає ставати таким же набором рефлексій – від прочитаного тексту.

5. *Колаж із снів (візій)*. У книзі Іздрика «Подвійний Леон» хворобливі сни героя займають чимало сторінок. Специфіка цього колажу не лише в тому, щоб відтворити химерну психіку персонажа, а й у поєднанні тих снів з реальними подіями, внаслідок чого виникає готичний, місцями похмурий малюнок, зітканий, здавалося б, з альтернативних елементів. В. Даниленко у повісті «Усипальня для тарганів» (розділ «Комариний цар») також перемежовує реальне та візійне, зображуючи психологічний стан свого героя у плані хворобливої дрімоти. Сонна фантазія то актуалізується, то відступає, звільняючи місце для нудотної реальності; розмивається межа між дійсним та уявним, а сон (чи напівсон) дозволяє малювати фантасмагоричні картини, перетворювати людину в комара, і навпаки. Такий колаж виявляє значні художні можливості, зокрема у прозі психологічній.

Сни та візії як художній спосіб проникнення у надра людської психології і як виразний композиційний засіб використовували і давні українські ав-

---

[526]Пашковський Євген. Щоденний жезл: Роман-есей. – К.: Генеза, 1999. – С. 178.

тори. Наприклад, у Києво-Печерському патерику найпоширеніша модель чуда – видиво, і от з таких чудес твориться колаж у деяких оповідках. В одній із них Симону двічі візуально являється церква: перший раз, коли лежав зранений серед поля битви на Альті, а другий – коли потрапив у бурю на морі: «Възрів же горі на небо і виді церковь превелику»[527]. Те «дивне і преславне чудо» – передвістя про зведення на Печерській горі церкви Богородиці. Нифонту перед смертю було «дивно же виденіє»: у вівтарі він побачив покійного Феодосія; а Онисифору явився у сні Антоній з докором за неправедні діла, а після того ще й ангел[528]. У площині позареального ці образи мають водночас і візуальний, і семантичний підтекст, коли видиме трансформується у план знамення, набуваючи символічного значення. Деякі легенди у Патерику – оповідальна основа, на якій волею автора з'являється колаж зі снів та видив, аби надати твору яскравого дидактичного чи ідеологічного спрямування. Наприклад, у «Чуді святого про боярина» сонні візії («явися преподобний отець наш Феодосіє») подають опальному боярину знак, що завдяки його молитвам князь змінить гнів на милість у ставленні до нього»[529].

6. Колаж зі спогадів (бриколаж). Загалом кажучи, всі літературні тексти – це спогади про минуле, але якщо конкретизувати та локалізувати цю сентенцію у площині нашої теми, то є привід говорити про колаж

[527]Абрамович Д. Києво-Печерський патерик: Вступ. Текст. Примітки.– К.. 1931. – С. 2–3.

[528]Там само, с. 104–105.

[529]Там само, с. 75.

зі спогадів (передусім авторських, хоч здебільшого вони можуть поставати у творі із свідомості літературного героя), вибудуваний у стилі міфологічного мислення. Прикметною особливістю перших сторінок «Повісті минулих літ» є недатовані фрагменти про «доісторичне» минуле Русі, зіткане з фольклорних та біблійних джерел, зокрема про походження та залюднення Русі, про місцеві племена та їх звичаї, про перших руських князів, про виникнення руських городів тощо. Власне, йдеться про модель початків Русі, і вся розповідь про це – бриколаж із різноманітних відомостей, сполучених ідеєю, що була акцентована тоді, коли й творився цей літопис – в XI ст.: то ідея єдності та самобутності Русі. Своєрідні історичні спомини добираються і монтуються таким чином, щоб розгорнути міф про Русь на тлі світової історії, включити її в контекст історії біблійної, тож засіб творення того міфа відповідає способу старовинного художнього мислення.

Схожим чином моделюється історія Русі, скріплена ідеєю єдності, і в «Слові о полку Ігоревім», коли поряд з відтвореними реальними подіями кладуться спогади про минуле Русі та про тих, хто перший почав «кувати крамолу». Елементи цього колажу – різнорідні хронотопи, запліднені міфологічною домінантою і покликані дати строкатий малюнок пройдешніх літ, події з яких ніби й вели до нищівної поразки Ігоревого війська.

У козацьких літописах, що виникли на межі XVII–XVIII ст. і покликані були створити міф про «козацьку Україну», історичні спогади лягають на тло волелюбних прагнень і художньо підсилюють патріотичний пафос цих творів. У передмові до читача Самійло Ве-

личко цілеспрямовано наголошує, що до написання його праці подвигли враження про руїну України і викликали потік спогадальних візій про доленосні події українського буття[530]. Надалі літописець сумлінно майструє із власних вражень, із ділових документів, з іноавторських текстів грандіозну історичну модель, елементи якої часто не зв'язуються поміж собою, а розміщуються поряд, як різнобарвні, неоднакові за розміром шматки добротної матерії, що має на собі значущі письмена.

Історичний спогад як естетична та композиційна одиниця кладеться і в основу «Історії русів» – твору, який поєднав у собі авторські монологи у формі політичних коментарів, публіцистичні промови, вкладені в уста історичних діячів, достовірні факти і художній домисел, біблійні та фольклорні мотиви[531].

Колаж зі спогадів – поширений спосіб інтровертної прози у сучасному літературному процесі. Маємо на увазі саме колаж, а не явище, коли спогад оформлюється у сюжетно-оповідний твір і є цілісним змістовим утворенням. Мова про складання, перекладання, протипокладання, перебирання споминів, з яких тчеться строкатий текст, як це, наприклад, робить В. Медвідь у романі «Льох» або характерній для нашої теми новелі «Спомин навиворіт». Зокрема, в новелі спогади вихоплюються з пам'яті дитинства як колоритні уривки, що мають свій прихований смисл і піддаються поокремо дорослому «розшифруванню». Автор

---

[530]Величко Самійло. Літопис: У 2 т. / Переклав з книжної укр. мови Вал.Шевчук.– К.: Дніпро, 1991. – С. 3.

[531]Історія русів / Укр. переклад І.Драча. – К.: Укр. письменник, 1991. – 342 с.

фіксує як випадкові (супровідні) спогади, так і активізовані самоаналізом, підняті ним із глибин підсвідомості: жовтогарячий хрест на церкві, базар на містечку, зима, мама зі швейною машинкою при вікні, квіт тернових хусток, грудочки сухої глини на кухонному вікні старої хати, дівчачі долоні, що пахнуть крейдою, горище під бляхою, розігрітою літнім сонцем, пізнання себе через причаєний сором, переддощове надвечір'я, автобус на містечку, запах нового костюма, перші вірші у зошиті на дві копійки... Це навіть не плетиво спогадів, а їхній набір, безладно розкиданий на тлі минулого: і з цих розсипаних споминів автор силкується видобути хвилюючий для нього смисл – і саме це має головне значення, а не той матеріал, з якого той смисл добувається.

Спогадальним колажем, що виникає від звільнених з підсвідомості зорових, слухових, смакових та інших образів, позначена і проза Є. Пашковського, О. Ульяненка (зокрема роман «Богемна рапсодія»), М. Закусила, Ю. Андруховича.

7. Колаж із окремих творів (асамблаж). Українській літературі найдавнішого періоду (XI–XIII ст.) значною мірою був притаманний ансамблевий характер, на що звернув увагу ще В.Ключевський[532] та обґрунтував Д. Лихачов, виходячи з того, що одні літературні твори включалися в інші «без зовнішньої мотивації»[533]. «Твори групувалися у грандіозні ансамблі, – пише Д. Лихачов, – літописи, хронографи, четьї-мінеї, патерики, прологи, різного роду палеї, збірники уста-

---

[532]Ключевский В. Сочинения: В 15 т. – М., 1957. – Т.2. – С. 254.

[533]Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы: Изд. 3-е. – М.: Наука, 1979. – С. 61.

леного та неусталеного змісту»[534]. Поняття «літературний твір» у ті часи означало і «звід» («зведення»), і «збірник», і «глави», і «твореніє» (себто «утворення»), і «слова», і антологія («цвітослов») – словом, різножанровий ансамбль, принцип якого полягає у механічному поєднанні різних жанрових одиниць у літературне утворення, що мало певне прагматичне призначення (для церковних потреб, для «душеполезного» читання, для навчання грамоти тощо). За часів Київської Русі популярними були всілякі збірники, котрі складалися як з перекладних, так і з оригінальних творів. До найдавніших писемних пам'яток якраз і належать збірники Святослава (1073, 1076 рр.), а також перекладні – «Златоуст», «Пчела», «Шестоднев», «Фізіолог». «Златоструй», «Голубина книга» та ін. Але й літописи вбирали в себе окремі повісті, сказання, житія, послання; житія – похвали, молитви, псалми, чудеса, апокрифи; паломницькі ходіння – різнотематичні нариси, житія, апокрифи, оповідання та новели.

Нині асамблаж – це не тільки спосіб збирання воєдино (в одну книжку) оповідань, новел, повістей одного автора чи групи авторів. Хоч доречно буде сказати, що останнє десятиліття, позначене розпорошенням та спробами збирання літературних сил на новій основі, дає підстави говорити про активне звернення до видань-антологій («Тексти», «Квіти в темній кімнаті», «Опудало», «Вечеря на дванадцять персон», «Прощавай, тисячоліття!» , «На добранок, мілeніум!» та ін.). У доробку сучасних прозаїків – книги. скомпоновані із творів, котрі писалися і друкувалися як ок-

[534]Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили.– Л.: Наука, 1973. – С. 50.

ремі новели чи оповідання, але згодом автор об'єднав їх в ансамбль, ледь пов'язавши образом головного героя або певними сюжетними зчепленнями. Тут можна звернутися, наприклад, до повісті В Даниленка «Усипальня для тарганів»[535]. Деякі з оповідок, що за структурою повісті мають композиційну роль розділів, друкувалися як новели у журналі «Авжеж!», у деяких колективних прозових збірниках, але нині вляглися у жанрове поле повісті, хоч новелістичне ядро зберегло свою цілість і доносить читачеві виокремлений з потоку реальної дійсності фрагмент. З тих перетасованих та поставлених в ряд фрагментів вилущується сенс психологічних страждань та душевних мук героя, котрий гостро відчуває абсурдність побутового буття і свою відторгненість від гармонії світу. І це, можливо, привід розглядати сторони людського буття окремішно, намарне намагаючись їх сполучити в одній збоченій від митарств та безплідних пошуків душі. Але спроба такого сполучення у повісті наявна хоч би в тім, що потверджується думка: світ – то є текст, а відображення його у словесній творчості, у яку б жанрову форму вона не самоорганізовувалась, – то текст, котрий позірно схожий на фрагменти, на пунктирну версію світу, на дискретний вербальний самовияв автора, на «аритмічне розщеплення» (Пашковський) та збирання світу заново.

Подібну трансформацію – від окремих оповідок до синтетичної прози – бачимо і в творчості М. Закусила. Ще 1987 року його оповідання («Голос через роки», «Прибутна вода», «Свічка», «У Литочки хата сіла»,

[535] Даниленко В. Усипальня для тарганів // Кур'єр Кривбасу. Січень 1999. – №109. – С. 12–56.

«Біля чистих джерел» та ін.) були надруковані у колективному збірнику прози у серії «Перша книга прозаїка», а пізніше влилися у «роман-жальки» «Грамотка скорблячих», набувши тут дещо іншого висвітлення з погляду чорнобильського лиха. Маємо приклад не просто звичайної трансформації («переростання» шляхом певних структурних зрушень), а «прирощення» до первинного тексту (протографа) нових елементів, які розширюють, розбудовують його, тим самим розвиваючи видобуті мотиви, теми, образи, іноді надаючи їм навіть іншого спрямування та смислу. Інакше кажучи, прозаїк перетасовує створене раніше, перекомпоновує не стільки сам текст, а систему значень, оновлюючи його іншими художніми мотиваціями. А хіба не так, зокрема, у давній прозі творився літопис або житіє? Наприклад, житія Бориса та Гліба, Ольги, Володимира спочатку входили як прототекст у структурну канву літопису («Повість минулих літ»), потім викремлювалися з нього у самостійне жанрове утворення, яке з плином часу постійно прирощувалося новими мотивами, текстуально розросталося, іноді потрапляло в ансамблеві літературні утворення типу синаксарів або прологів. Очевидно, схильність до асамблажу притаманна прозі загалом – як у давні, так і в нові часи.

По цій мові і висновки.

Перше. Колаж у літературі – це спосіб сприймання світу і принцип організації художнього тексту, який монтується із різноманітної інформації, образів, мотивів, тем, внаслідок чого виникає строката картина, складники якої часто не пов’язані і не детерміновані між собою.

Друге. Колаж – інтертекстуальне породження і може розглядатися у давній чи модерній прозі як характерне явище.

Третє. Колаж у літературі – то вияв словесної гри, яка у давній прозі вдовольняє намір відтворити світ у його багатоликості та множинності, а в новій – акцентувати на вільному виборі художніх засобів, подивувати читача незвичайним стилем, *іншим* способом компонування художнього світу.

Четверте. Колаж на тлі аристотелівської ідеї наслідування природи, на тлі нормативної поетики має вигляд химери, але як світоглядна засада – відповідає певним етапам у розвитку українського літературного процесу, зокрема простежується її дискретний вияв: «плетеніє словес» (красномовство XI–XIV ст.) – бароко (проза XVII–XVIII ст.) – «необароко» (модернізм XX ст.).

П'яте. Колаж як у давній, так і в модерній прозі має свої різновиди: монтаж, трансплантація, бриколаж, асамблаж, наївне структурування.

Шосте. Певна спорідненість у застосуванні колажу у давній та новій прозі пояснюється, з одного боку, естетичною природою словесного мистецтва, а з другого – прагненням до постійного оновлення художніх форм, пошуками у сфері виражальних художніх засобів.

Книги з літературної медієвістики професора П.В. Білоуса

1. Творчість В. Григоровича-Барського. – К.: Наукова думка, 1985. – 346 с.

2. Паломницький жанр в історії української літератури. – Житомир: ПП «Житомир», 1997. – 160 с.

3. Українська паломницька проза. – К.: Інститут літератури НАН України, 1998. – 128 с.

4. Мандри Василя Григоровича-Барського по святих місцях Сходу з 1723 по 1747 рік / Перекл., прим., комент. і післямова Петра Білоуса. – К.: Основи, 2000. – 768 с.

5. Зародження української літератури. – Житомир: Полісся, 2001. – 96 с.

6. Світло зниклих світів: художність літератури Київської Русі. – Житомир: Полісся, 2003. – 160 с.

7. Давньоукраїнська література і фольклор. – Житомир: Косенко, 2006. – 110 с.

8. Актуальні питання української літературної медієвістики. – Житомир: ЖДУ, 2009. – 248 с.

9. Історія української літератури XI–XVIII ст. – К.: ВЦ «Академія», 2009. – 424 с.

10. Українська література XI–XVIII ст.: хрестоматія / за ред. професора П.В. Білоуса. – К.: ВЦ «Академія», 2011. – 668 с.

Наукове видання

Петро БІЛОУС

ЛІТЕРАТУРНА МЕДІЄВІСТИКА

Вибрані студії в 3-х томах

Том другий

ХУДОЖНІЙ СВІТ ДАВНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ІЗБОРНИК

УДК 821.161.2-3.09
ББК 83.34 УКР
Б 61

Б 61 **Білоус П. В.**
Літературна медієвістика. Вибрані студії: у 3-х томах. – Т.2: Художній світ давньої української літератури: *Ізборник* / Петро Білоус. – Житомир: ПП «Рута», 2012. – 428 с.

ISBN 978-936-345-876-7

В авторській редакції.

Підписано до друку 10.01.2012 р.
Формат 84x108/32. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman Cyr. Тираж 100 примірників.

Віддруковано з готових оригінал-макетів замовника в ПП «Рута»,
10014, м. Житомир, вул. М. Бердичівська, 17-а, тел. 47-48-24.
Реєстраційне свідоцтво серія ДК № 3671 від 14.01.2010 р.